EXPOSITION

EUGÈNE CARRIÈRE

MAI-JUIN 1907

Deuxième Édition

Exposition de l'Œuvre

DE

EUGÈNE CARRIÈRE

Les salles de l'Exposition sont ouvertes de 9 heures du matin à 6 heures du soir.

Prix d'entrée : **UN FRANC**.

Le Dimanche, entrée libre à partir de midi.

Exposition de l'Œuvre

DE

EUGÈNE CARRIÈRE

AU PALAIS DE

L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

QUAI MALAQUAIS

MAI-JUIN 1907

Catalogue des œuvres exposées

Prix : UN FRANC

PARIS
IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12

1907

Exposition de l'Œuvre

DE

EUGÈNE CARRIÈRE

ORGANISÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

M. ARISTIDE BRIAND

Ministre de l'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-Arts

ET DE

M. DUJARDIN-BEAUMETZ

Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts.

COMITÉ D'HONNEUR

Président d'honneur : M. Auguste RODIN.

MM.

CLÉMENCEAU, Sénateur, Ministre de l'Intérieur, Président du Conseil.

Stéphen PICHON, Sénateur, Ministre des Affaires Étrangères.

Le Général PICQUART, Ministre de la Guerre.

Léon BOURGEOIS, Sénateur.

Le Baron D'ESTOURNELLES DE CONSTANT, Sénateur.

POINCARÉ, Sénateur.

Pierre BAUDIN, Député.

Henry COCHIN, Député.

Georges LEYGUES, Député.

MILLERAND, Député.

Alfred Agache.

Arsène Alexandre.

Bartholomé.

Albert Besnard.

Jacques Blanche.

Raymond Bonheur.

Émile Bourdelle.

Bracquemond, Président d'honneur de la Société des Peintres-Lithographes et des Peintres-Graveurs français.

Alfred Bruneau.

Caplain.

Carolus-Duran, Membre de l'Institut, Directeur de l'Académie de France à Rome.

Chautard, Conseiller municipal.

Chevallier.

Charles Cottet.

Armand Dayot, Inspecteur général des Beaux-Arts.

Maurice Denis.

Lucien Descaves.

Paul Desjardins.

Georges Desvallières.

L.-H. Devillez.

Jean Dolent.

G. Dubufe.

Escudier, Conseiller municipal.

Élie Faure.

Arthur Fontaine, Directeur du Travail au Ministère du Travail.

Anatole France, de l'Académie française.

Paul Gallimard.

Gustave Geffroy.

Grunbaum.

Habermann, Président de la Sécession de Munich.

Maurice Hamel.

Louis Havet, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France.

G. Hœntschel.

Hohenberger, Président de la Sécession de Vienne.

Sir Charles Holroyd, Directeur de la National Gallery.

Th. Homolle, Membre de l'Institut, Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre.

Francis Jammes.

Frantz-Jourdain, Président du Salon d'Automne.

G. Lafenestre, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire au Musée du Louvre, Professeur au Collège de France.

Albert Lebourg.

Camille Lefèvre.

Paul Leprieur, Conservateur au Musée du Louvre.

Henry Lerolle.

L. Lhermitte.

Henry Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Directeur honoraire des Beaux-Arts.

Roger Marx, Inspecteur général des Musées.

Camille Mauclair.

Octave Maus, Président de la Libre Esthétique de Bruxelles.

René Ménard.

Ménard-Dorian.

E. Metchnikoff.

André Michel, Conservateur au Musée du Louvre.

Octave Mirbeau.

Étienne Moreau-Nélaton.

Charles Morice.

Gabriel Mourey.

Joanny Peytel.

Ch. Plumet.

Pontremoli.

Auguste Renoir.

Alfred Roll, Président de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Henry Roujon, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

O. Sainsère, Conseiller d'État.

Gabriel Séailles, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Lucien Simon.

Victor de Swarte.

Henry Turot, Conseiller municipal.

Thiébault-Sisson.

Verhaeren.

Délégué à l'organisation de l'Exposition :

M. Léonce Bénédite, Conservateur du Musée National du Luxembourg, Président de la Société des Peintres-Graveurs et de la Société des Peintres-Lithographes.

Secrétaires :

MM.

Charles Masson, Conservateur adjoint du Musée National du Luxembourg.

François Monod, Attaché à la Conservation du Musée National du Luxembourg.

LES TABLEAUX, DESSINS & LITHOGRAPHIES

EXPOSÉS

ONT ÉTÉ PRÊTÉS PAR :

LE MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG.
LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS.
LE MUSÉE DE MONTARGIS.
LE MUSÉE DE TOULON.

La Famille CARRIÈRE.
Mmes Eugène CARRIÈRE.
DELVOLVÉ-CARRIÈRE.
Nelly CHOUBLIER-CARRIÈRE.
Mlles Lucie CARRIÈRE.
Marguerite CARRIÈRE.
Arsène CARRIÈRE.
M. Jean-René CARRIÈRE.

M. Alfred AGACHE.
Mmes ARBELOT.
BARTHÉLEMIER.
BENJAMIN-CONSTANT.
MM. BERNHEIM JEUNE.
Armand BERTON.
Albert BESNARD.
Mme BONHEUR.
Mlle Hélène BONHEUR.
Mme CAMION.
M. P. CAPLAIN.
Mmes CHAUSSON.
COURTIER-DARTIGUES.

Mme Alphonse Daudet.
MM. Dézerville.
Jean Dolent.
MM. Jacques Drake del Castillo.
Henri Duhem.
Mme Dumont.
MM. le Dr J.-L. Faure.
Arthur Fontaine.
Anatole France.
Paul Gallimard.
Gustave Geffroy.
le Dr Gorodichze.
Grunbaum.
Georges Hœntschel.
Frantz-Jourdain.
Mmes Kempf.
Frances Keyzer.
MM. Lacarrière.
de Lagotellerie.
L. Léger.
Henry Lerolle.
Lhermitte.
L. Manchon.
Manzi.
Henry Marcel.
Roger Marx.
Mme Ménard-Dorian.
M. E. Metchnikoff.
Mme Montagne-Devillez.
M. Noel.

Mme Paul Pelet.

MM. E. Pelletan.

Joanny Peytel.

le Général Picquart.

Pontremoli.

Henri Rochefort.

Auguste Rodin.

Jacques Rouché.

Gabriel Séailles.

M. Stiegelmann.

Émile Straus.

Jules Strauss.

Mme J. Taigny.

MM. C. de Vercy.

G. Viaud.

PORTRAIT d'EUGÈNE CARRIÈRE (1887)

EUGÈNE CARRIÈRE

I

L'épreuve toujours est redoutable de ces expositions posthumes, où l'œuvre d'un peintre se présente non plus par fragments, mais dans son ensemble, comme le livre clos d'une destinée accomplie[1]. L'œuvre d'art est une confidence; l'homme s'y révèle et s'y juge. Les défaillances, les lassitudes, les espoirs trop courts, les satisfactions trop promptes, tout se trahit dans ces pages qu'il n'est plus possible de faire mentir. Que de beaux départs pour de lointains voyages, qui ont laissé le voyageur à la première étape, occupé à répéter le geste qui lui valut un succès éphémère et qui, détaché du

1. Eugène Carrière est né le 29 janvier 1849, à Gournay. Il est entré en 1869 à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Cabanel. En 1870, il s'est engagé pour la durée de la guerre, a été fait prisonnier à Neuf-Brisach et interné à Dresde. Il s'est marié en 1877 et, après son mariage, a passé six mois à Londres. En 1884, il obtient une mention honorable, avec un portrait d'enfant qui tient un chien; en 1885, *l'Enfant malade* lui vaut une médaille. Il expose en 1886 le *Premier voile*, en 1887 le *Portrait du sculpteur Devillez*, en 1888 le *Portrait de Jean Dolent* et un nu (*Femme à sa toilette*), en 1889 *l'Intimité*. En 1889, à l'Exposition universelle, il est proposé pour une médaille d'honneur et décoré. A partir de cette date, la fondation du Salon du Champ de Mars lui permet de présenter ses œuvres dans des conditions favorables. L'histoire de sa vie n'est que l'histoire de ses œuvres, qui le mènent du *Sommeil* (1890) au panneau des *Mères* (1900) et au *Baiser du soir* (1901). En octobre 1902, il subit une première opération; en novembre 1905, il est opéré une seconde fois, et il meurt le 27 mars 1906.

sentiment, de plus en plus échappe à sa main crispée ! Que de misères dorées, que de pauvretés honnêtes soudain révélées !

Carrière peut affronter le jugement des morts. Il a fait loyalement son métier d'homme et d'artiste. Il n'a pas cessé de grandir et, à peine disparu, il est entré dans la postérité. Ceux qui l'ont connu, ceux qui l'ont aimé, ceux qui ont suivi ses travaux, partagé ses joies et souffert ses souffrances, s'étonnent de le voir si vite s'éloigner dans le temps et leur apparaître, comme reculé, dans la société des maîtres d'autrefois qui l'accueillent.

Le secret de sa force a été dans sa sincérité. Toujours il s'est refusé à l'apparence et au mensonge. Dès le début, il a eu foi dans son génie, si nous dépouillons ce mot de ce qu'il impliquerait d'orgueil et de prétention vaine, pour lui rendre son sens antique, le sens du dieu intérieur, qu'ébauche en chacun la nature et dont il appartient à chacun, par son effort, de sculpter la forme idéale. Sa foi dans son génie ne fut que sa volonté héroïque de vivre. Il ne chercha pas d'abord à deviner les autres et ce qui pouvait leur plaire : il voulut se connaître lui-même et il comprit que l'homme ne se connaît qu'à l'épreuve, qu'il ne découvre ce qu'il peut et ce qu'il doit que par ce qu'il fait. Il entrait dans la vie avec l'ingénuité qui en renouvelle les aspects éternels. Son travail patient, attentif, presque religieux, en le révélant à lui-même, peu à peu lui livrait les secrets d'un langage dont l'originalité s'accordait à la résonnance unique des choses dans son âme profonde et tendre. Sans doute il pensait à ces heures de résolution, d'angoisse et d'espérance, à ces heures où, par le choix de la route, la vie se décide, quand il écrivait de la jeunesse : « C'est l'instant où l'homme est en accord absolu avec la jeunesse éternelle de la nature, où l'énergie créatrice domine son être et lui fait de l'héroïsme une vertu familière. Dans ce moment si beau et si court, l'homme est maître de son destin. Il peut vouloir la recherche de sa propre nature, découvrir son image dans ses sem-

blables, jouir de la connaissance des causes profondes de la vie, ou se complaire à la satisfaction passagère des apparences. »

A plusieurs reprises, dans son œuvre, il s'est plu à rendre cette volonté de la vie, cette audace impétueuse ou sereine, qu'aimait dans la jeunesse son optimisme fait de vaillance et d'obstination. Reculée dans la toile, princesse lointaine, une toute jeune fille se tient debout, grandie par les plis calmes de la robe blanche qui descend jusqu'à ses pieds. Un peu en avant, à ses côtés, est accroupi un énorme chien, symbole de tout ce qui la protège encore des réalités prochaines; mais elle, droite, fière, la bouche résolue, la main gauche ramenée sur la poitrine, dans une attitude de recueillement et d'attente, sans rien savoir du mystère dont elle est l'héroïne, regarde l'inconnu dont la sépare la mobile barrière du temps qui s'écoule *(Portrait de Mlle M. Séailles)*. Dans la décoration pour la Sorbonne, l'heure des hésitations est passée, et devant la grande ville, vaste mer semée d'écueils, émergeant de la brume, se dresse *la Jeunesse*, qui, sans même voir auprès d'elle la femme assise et lassée, du regard et du geste s'élance, emportée par la volonté de savoir et de vivre.

Le génie de Carrière n'est pas cette grâce qui devance l'effort, cette harmonie de dons rares que l'artiste trouve en lui comme préétablie et qui, dès ses premières œuvres, le surprend et les autres. Il est dans son destin de tout mériter, de conquérir cela même qui lui a été donné. Son génie est la richesse d'une nature complexe, qui d'abord s'ignore et par l'action seule manifeste ses puissances et leur accord. Résigné aux ignorances provisoires, qu'une science d'emprunt fixe en les dissimulant, il n'arrête pas le libre mouvement de sa pensée. Son art et sa vie se mêlent, se pénètrent, s'éclairent l'un par l'autre. Il accueille les émotions qui lui viennent de la nature et des hommes, il les éprouve dans toute leur fraîcheur, et, pour les traduire, il crée incessamment le langage pittoresque qui est son mode naturel d'expression.

Il ne veut rien de mort en lui, il ne se confie point à la routine née du travail passé, il revivifie sans cesse l'habitude en la reliant à des formes d'action plus hautes. Chaque œuvre qu'il aborde est une occasion de recherches qui lui donnent quelque chose d'imprévu : elle est un commencement autant qu'une suite. Il se met au travail avec joie dans l'attente de ce qui va sortir de sa spontanéité, enrichie de réflexions nouvelles. Sa vie est ainsi une série de découvertes qui s'enchaînent, se complètent l'une par l'autre, par degrés le conduisent du dehors au dedans, des effets aux causes, des valeurs à leurs principes, des formes superficielles aux substructures qui les expliquent, des modelés aux plans. Un progrès lent, continu, l'élève, comme les grands maîtres de la Renaissance, de la pratique d'un art particulier au sens de l'universel, à l'intelligence des proportions, lois communes de la nature créatrice et du génie qui la continue. Sa philosophie n'est pas la science qui décompose et se nourrit de choses mortes, elle est son art même, une vivante synthèse, le sentiment « de cette qualité qui est l'ornement et la beauté du monde (Léonard de Vinci) ». Il ne calcule pas les rapports, il éprouve les proportions, il voit, pour ainsi parler, les nombres qui y sont impliqués d'un regard, dans l'harmonie qui les somme, il les connaît en en jouissant. Interprète de la nature, il ne dit que ce qu'elle lui révèle, il la découvre en s'approfondissant lui-même, et, dans la certitude de son entente avec elle, l'acceptant dans ce qu'elle interdit et dans ce qu'elle permet, il unit la résignation tranquille à l'inévitable, à la ferme résolution de vouloir et de faire tout le possible.

L'œuvre de Carrière ne peut que gagner à être vue dans son ensemble, parce que, vue ainsi, loin de se disséminer, elle se concentre. Ses tableaux ne sont pas des pages détachées, où le mécanisme d'un procédé de plus en plus sûr répète les gestes d'une émotion jadis sincère ; ils sont comme les chants d'un poème qui s'appellent et se répondent, l'œuvre unique d'un esprit toujours en action qui, dans la continuité de son

effort, sans rien perdre du passé, réalise l'avenir dont il était l'annonce et qui lui donne son sens.

Quand nous parlons de progrès continu, il faut s'entendre. Le libre mouvement d'un esprit n'a rien, dans ses démarches, d'une rectitude mécanique. Nous simplifions pour comprendre. Les mots trahissent la réalité intérieure, fixent son perpétuel devenir, toujours appellent une correction, un repentir. A suivre les œuvres de Carrière dans leur genèse, il faudrait noter sans cesse des souvenirs et des pressentiments, des retours et des anticipations. Mais ces complexités, ces entrecroisements d'actes et de pensées ne doivent pas dissimuler la logique supérieure qui préside à l'évolution de son génie.

Le privilège de Carrière est de concilier dans sa nature puissante l'ardeur d'une sensibilité que toute vie exalte et la sagesse d'une raison éprise d'intelligence et d'ordre. Son bel équilibre est fait de ces contraires en accord. Les innombrables croquis, qui sont ses notes de vie, nous le montrent fixant d'un trait hardi le geste d'un sentiment, ne laissant de la forme que ce qu'elle a d'expressif, la maniant avec une sorte de violence passionnée. Jusqu'au dernier jour, il poursuivra cet effort pour surprendre, dans leur éloquence imprévue, ces détentes soudaines de l'être, où se trahit la pure émotion. En même temps, à mesure qu'il observe la nature, qu'il la pénètre en l'imitant, sa raison de plus en plus s'attache à ce qui lui répond dans les choses, aux lois qui régissent la construction des formes, qui y réalisent, en la variant à l'infini, sans la violer jamais, la logique des proportions. Et de plus en plus, dans ses œuvres, il dédaigne le détail visuel, il simplifie, il va à l'essentiel et s'y tient; mais sa raison n'est qu'une forme supérieure d'amour; il n'a rien perdu de sa sensibilité première, que, bien plutôt, son intelligence de la vie fait plus ardente, et il met une extraordinaire intensité d'expression dans les formes individuelles, ramenées aux plans, aux volumes qui en soulignent les éléments permanents.

Le progrès de son art n'est ainsi que le progrès même qui l'amène à la pleine possession et à la pleine jouissance de ses facultés en accord. Il a réalisé son rêve : il s'est découvert lui-même, et en se découvrant, il a découvert le monde qu'il a trouvé dans sa pensée. Au terme sa technique est le procédé qui répond à la fois à sa tendresse passionnée et à sa ferme raison, comme son idéal artistique est l'expression d'une vie d'autant plus ardente qu'elle agite des formes plus stables et semble mettre le frémissement du temps dans l'immobile et l'éternel.

II

Carrière n'entrait pas dans la vie avec l'orgueil niais des gens qui prétendent ne rien devoir aux autres et ne veulent rien moins que commencer le monde. Il trouve « regrettable que les moyens, les procédés soient si négligés, et que les artistes aient à se débattre dans des difficultés qui devraient être résolues avant toute autre question. » (Lettre à M. Bernasconi.) Loin de rompre avec la tradition, il est convaincu qu'il y a des règles inviolables, que l'instinct et l'expérience des maîtres de tous les temps ont peu à peu définies, et dont l'originalité individuelle ne peut que varier les applications. A l'atelier de Cabanel, il a été un élève docile, appliqué, sans défiance ; il a concouru pour le prix de Rome et il est monté en loge. Il a dit plus d'une fois la désillusion que lui avait laissée l'enseignement tout extérieur, tout apparent, de l'École. Les artistes de la Renaissance vivent dans l'atelier du maître, ils sont les confidents de sa pensée, les collaborateurs de son œuvre ; leur apprentissage est une véritable initiation. A l'École des Beaux-Arts, le métier est détaché de ce qui lui donne un sens, réduit à une virtuosité mécanique ; « le professeur apparaît une ou deux fois par semaine, donne une minute à peine à chaque élève, cache sa méthode d'exécution, borne le renseignement professionnel aux corrections

les plus élémentaires ». Puisqu'on ne lui avait point appris la grammaire de l'art, et qu'à l'inverse de tant d'autres, il avait du moins le sentiment de son ignorance, il lui restait de l'apprendre, en s'essayant à parler. Le *portrait de sa mère* (1876), nous montre avec quelle candeur, avec quelle loyauté, il se met à l'école de la nature et s'efforce d'entendre ses enseignements. L'œuvre n'est pas dominée, elle est littérale ; la figure a quelque chose d'arrêté, d'immobile ; l'exécution est lourde, les fonds sont impénétrables ; mais, si l'observation est timide encore, elle est obstinée ; elle atteste une conscience, une volonté, un sérieux qui sont les gages de l'avenir.

Cet homme attentif, qui vit l'œil ouvert, l'esprit en éveil, ne tarde pas à reconnaître qu'une forme vivante n'est pas un objet indifférent, qu'on reproduit en le copiant avec une fidélité toute matérielle. Une exécution qui se prend à chaque partie successivement laisse échapper avec l'unité les rapports qui en font la richesse et la grâce. Comme la vie, l'art ne va pas sans risques, il est une audace réfléchie. Imiter la nature, ce n'est pas copier servilement un objet, c'est surprendre les procédés par lesquels elle le crée pour notre œil, et c'est faire comme elle. Carrière aperçoit que les formes sont construites par la lumière : sa première découverte est celle des valeurs. « Regardez, me disait-il, tout l'art du peintre tient dans cette carafe ; ici la clarté la plus intense qui d'abord s'impose, et des valeurs, qui, à partir de là, décroissent, pas une qui soit égale à l'autre, et de tout cela se construit la forme faite de leur variété infinie. »

Cette vérité, premier pas dans sa marche des effets aux causes, porte avec elle ses conséquences. Il les dégage. La main dépend de l'esprit ; la technique répond à la manière de regarder et de voir. Loin d'être lourde, opaque, il faut que la matière s'allège, se subtilise pour égaler les fluidités de la lumière. Le dessin ne consiste point à suivre des lignes schématiques qui n'existent pas, bien plutôt il consiste à aller vers ces limites imaginaires par l'intelligence et l'appli-

cation des lois de la vision, en faisant naître la forme du discernement des clartés dont les degrés la construisent. La peinture sort ainsi des abstractions d'école, des mensonges conventionnels, elle serre de plus près la réalité. Elle est fille de la lumière, qui est pour nous la créatrice du monde visible. Du même coup libérée du contour géométrique, assouplie, allégée, elle devient un langage où la vie peut trouver son expression. Quand on parle de Carrière, ce qu'il faut dire avant tout, c'est qu'il est un grand réaliste. Il laissa les littérateurs parler. Nul ne fut plus résolument un peintre, c'est-à-dire avant tout un œil sensible et clairvoyant; ses audaces toujours justifiées ne sont que ses efforts pour adapter son langage pittoresque à son intelligence toujours plus profonde de la nature et de ses enseignements.

A cette date déjà, il est le peintre des enfants comme il va être le peintre des maternités, sans y songer, parce que son art est sa vie même. Il n'attend pas que la nature entre chez lui, à heures fixes, sous la forme d'un modèle banal; la peinture est son langage naturel, il dit ce qui occupe sa pensée et remplit son cœur. Inquiet de surprendre la vie, il ne se lasse pas de regarder les êtres qui vivent sous ses yeux. Les heures où il travaille ne sont pas ses heures de corvée professionnelle, elles sont toute son existence; en lui le peintre est l'homme même.

Il se plaît d'abord à des scènes où le sentiment, comme la facture elle-même, a la grâce d'un sourire. Un gros bébé de la main gauche tient un hochet d'ivoire, où sonne un grelot d'argent, tandis qu'il suce avec conviction le pouce de sa main droite; un enfant, avec des allures de page, apporte un verre sur un plateau; sérieuse, une petite fille baise le museau de son griffon; un garçon souriant serre son chien contre sa poitrine. Volontiers il rapproche l'enfant et le chien comme deux bons compagnons que leurs jeux associent. Carrière aime le chien et, chaque fois qu'il l'accueille dans une de ses toiles, il le rend avec une verve incomparable. Sa main se fait plus libre, plus familière, avec quelque chose

de caressant : en quelques touches hardies, il marque les traits de l'espèce, les habitudes originales qui varient l'intelligence du regard, les gestes permanents de paresse, d'attachement, de vigilance : du petit griffon, le nez frais, l'œil éveillé *(Deux amis)*, du lévrier souple et fort qui, impatient d'un trop long oubli, pousse de la tête la jambe de son maître *(Portrait de Devillez)*, au gros frisé, couché sur le flanc, tous les muscles détendus, qui se refuse aux agaceries de sa petite maîtresse *(Portrait de Jean Dolent)*.

Dans ces premières toiles (1880-1885), le langage de Carrière est tout de clarté, sans sous-entendus, sans réticences. Détachée sur un fond plus sombre, la figure vient comme au devant du spectateur. Volontiers il pare ses enfants d'une collerette blanche et légère qui encadre le visage, et il modèle dans la lumière parfois sans une ombre, par une gradation savante de tons argentins, auxquels se marie le rose des lèvres souriantes et sur lesquelles tranche l'éclat des yeux triomphants. Déjà sans doute se manifeste sa tendance à simplifier, mais, s'il néglige la polychromie, il se révèle un rare coloriste par la délicatesse d'une perception qui multiplie l'intervalle des valeurs en notant de subtils rapports. Un coloriste n'est pas un homme qui juxtapose des couleurs saturées, mais bien un homme qui discerne des nuances, des degrés, et, entre les limites qu'il choisit, marque la richesse des éléments et des relations dont il dispose. Ennemi de toute violence, Carrière compose dans une belle matière des harmonies charmantes où son intelligence et sa sensibilité se pénètrent pour donner à l'œil des jouissances qui sont des joies de l'esprit. Pour comprendre le développement ultérieur du talent de l'artiste, il convient de garder le souvenir de ces premières œuvres, des qualités qu'il y montre, et de se rappeler que ces qualités, loin de les perdre, il ne cesse de les accroître par la culture de lui-même, en les appliquant à la solution de problèmes nouveaux.

III

Les tableaux de Carrière commencent à attirer l'attention, il obtient une première récompense ; quelques-uns prononcent le grand nom de Velazquez. Déjà il a laissé derrière lui ceux qui le cherchaient dans la foule ; il est au delà, plus loin, à la conquête et à la joie de découvertes nouvelles. N'imaginons pas un hasard heureux, une idée jaillie de la synthèse soudaine d'expériences à demi conscientes. L'instinct et la réflexion, chez lui, toujours s'accompagnent ; l'instinct prévient et sollicite la réflexion qui le précise et l'éclaire. Il grandit ainsi d'une croissance lente et sûre, où chaque progrès de la nature se confirme par une prise de la volonté. Déjà, dans sa première maternité, dans la *Jeune Mère* du Salon de 1879, il avait cherché à relier à son milieu — une chambre rustique, où l'on aperçoit un tonneau, quelques ustensiles de ménage — la femme qui, le bras et le sein découverts, allaite un bébé en maillot, faisant comme retentir sur le demi-silence des fonds la poitrine de la mère, le corps et le visage de l'enfant. Mais si la scène nous charme par ce qu'elle a d'intime et de recueilli, le peintre n'est pas maître encore de sa technique, et il pose le problème de la perspective aérienne plutôt qu'il ne le résout.

Carrière a pour principe de ne rien précipiter, il sait attendre. L'idée qu'il semble avoir abandonnée, toujours présente, lentement murit et lève à son heure. L'étude et la notation des valeurs, par une vivante logique, amène son œil pénétrant à voir ce qu'il avait entrevu, et à la suite son esprit, qui guide et surveille ses sensations, à comprendre ce qu'il avait soupçonné. Observant les êtres qui lui sont chers dans les chambres, où la lumière se tamise, s'exalte, s'apaise, s'éteint dans les coins d'ombre, il découvre que l'être est relié à son milieu, qu'il n'en est séparé que par un artifice qui est une impuissance. La lumière ne modèle une tête que parce qu'elle la baigne et l'enveloppe. Il y a là de « subtils

passages », qu'il convient de saisir et de rendre, pour ne pas faire d'une figure peinte une découpure arbitraire, une image isolée de ce qui l'explique. Il faut peindre ce qu'on ne sait pas voir, ce qui existe, l'air lumineux qui s'interpose, qui situe les choses à leur plan, donner par là leur vrai sens aux valeurs, en suivant la continuité de la lumière qui ne s'épanouit sur un objet que parce qu'elle rayonne autour de lui.

Carrière alors se trouve vraiment maître de sa pensée et du langage qu'elle a peu à peu créé en cherchant son expression. Sa technique savante concentre ses observations, les clairvoyances de son œil délicat et averti, concilie l'ardeur de sa sensibilité et l'impérieuse logique de son esprit. Les croquis dans lesquels il ne cesse de surprendre et de noter les attitudes des êtres qui vivent sous ses yeux, lui ont donné le sens des gestes qui parlent. Il dédaigne le geste résumé, abstrait, qui vient des tableaux et que le modèle a appris dans les ateliers ; il saisit le mouvement immédiat, en train de s'accomplir, et il le fixe sans l'arrêter, non comme l'image d'une chose, mais comme l'acte d'une énergie. Si Carrière généralise, il le fait en artiste. Il ne supprime ni n'atténue l'individuel, il va à l'essentiel par l'intelligence de ce qu'il y a de plus caractéristique et de plus profond dans l'individu, aux heures de pleine franchise. En même temps, si ces croquis ne laissent de la forme que l'arabesque expressive, comme un tracé de la volonté dans l'espace, si dans l'œuvre définitive il garde l'élan passionné des corps qui se jettent dans la direction du sentiment, il a le respect de la forme, comme il a l'amour de l'ordre. Il sait que l'émotion se manifeste par les limites mêmes qui la contiennent, alors qu'elle semble vouloir les franchir. L'étude des modelés lui donne de plus en plus le goût des constructions fortes ; la vie est comme un chant mélodique qui se détache sur des harmonies profondes et stables. Un corps vivant est un ensemble de rapports mobiles, que l'action sans cesse varie en en respectant les lois essentielles.

Au terme, ce qui fait la valeur expressive des œuvres de

Carrière, c'est ce qu'il apporte de nouveau, d'original ; c'est sa vision personnelle de la réalité, c'est sa volonté de relier l'être à son ambiance, les valeurs à la lumière diffuse, dont elles ne sont, pour ainsi parler, que les condensations. Il ne met pas la figure dans un espace banal, abstrait, sur lequel elle se découpe, il ne lui suffit pas de la rattacher par une perspective géométrique à l'espace du spectateur, il la situe dans un espace qu'elle crée, en quelque façon, pour y vivre. Les fonds ne sont plus indifférents, ils sont partie intégrante de l'œuvre, ils s'animent, prennent une signification morale. La diversité des plans met chaque chose à son rang ; l'objet familier est vu dans un recul qui lui donne le sens d'une habitude inaperçue et nécessaire ; les jeux intelligents de la lumière et de l'ombre atténuent ce qui veut l'être, donne tout son relief à ce qui vaut d'être dit. Les groupes ne sont pas faits de personnages juxtaposés, ils s'ordonnent spontanément sous l'action du sentiment qui les rapproche, comme un même être dans un même milieu.

Sans s'inquiéter des objections, des critiques, des résistances, Carrière justifie ses certitudes par des chefs-d'œuvre. En se livrant au travail et à la vie qu'il ne distingue pas, il écrit, jour à jour, les épisodes de son grand poème de l'enfance et de la maternité. Des petits tableaux, où il fixe les gestes de l'enfant, les soins et les caresses des mères, il passe sans effort aux grandes compositions. Si l'*Enfant malade* (1885) témoigne encore de quelque embarras, *le Premier voile* (1886) ne laisse plus douter de la maîtrise du peintre : la belle ordonnance, la variété et la justesse des sentiments exprimés, de l'aïeul qui songe au bébé qui s'effare, le modelé des têtes dans la lumière ou la pénombre, surtout l'atmosphère vivante qui enveloppe ces êtres, qui les relie l'un à l'autre, comme le sentiment même dans lequel ils communient, l'air visible qui, reculant les objets familiers, donne aux choses mêmes le mystère d'une vie sentimentale, tout atteste la vérité et l'éloquence de ce langage qui nous révèle des aspects de la réalité jusqu'alors inaperçus, en nous ren-

voyant l'écho du vieux monde dans une âme qui le rajeunit. Aux Salons suivants, Carrière expose les portraits du sculpteur Devillez, de Jean Dolent, de Mme Galimard; un nu d'un modelé puissant, d'une belle matière, où la chair frémissant de vie rayonne de l'ombre.

Dans toutes les œuvres qu'il peint à cette époque, Carrière n'est pas seulement l'artiste émouvant qui surprend dans sa grâce ingénue le geste d'instinct, met dans une attitude, dans un élan, la joie, la tendresse, le tragique de la maternité, il reste un rare coloriste par le sens délicat des valeurs, par la multiplicité des degrés et des relations qu'il observe et qu'il note, par les harmonies graves ou caressantes, plus encore par la divination des correspondances qui accordent ces harmonies de la lumière et de l'ombre, comme la musique sonore, aux émotions de l'âme. En 1889, il exposait *l'Intimité,* qui soutient sans effort le voisinage des chefs-d'œuvre de la collection Moreau-Nélaton. C'est la vie dans sa vérité, mais surprise en une de ces rencontres heureuses, où elle semble créer spontanément de la beauté. De ces trois êtres, auxquels, pour un instant, un même sentiment de tendresse fait une même âme, par l'arabesque des lignes, par l'ordonnance des masses, se compose d'elle-même une forme complexe et vivante, dont toutes les parties conspirent. Que ceux qui veulent comprendre ce que j'appelle le réalisme de Carrière observent comment, dans l'atmosphère fluide qui l'enveloppe, le groupe, d'une solidité sculpturale, se construit dans ses plans, recule dans la toile et remplit par son volume les trois dimensions de l'espace. Le coloriste se révèle dans la vision synthétique qui, par la distribution des clartés et des ombres, compose le groupe d'ensemble, le modèle dans toutes ses parties à la fois; dans l'invention des harmonies discrètes, apaisées, qui répondent au rythme caressant des gestes de tendresse; dans les rapports délicats qui différencient les tons des visages, et qui, comme les notes d'un chant qui monte, des noirs profonds de la robe de la jeune fille élèvent jusqu'aux blancheurs rosées de la tête, où

se pose, avec le baiser de la petite sœur, le baiser de la lumière.

Carrière une fois encore a triomphé des résistances, convaincu ceux qui d'abord refusaient de l'entendre. A l'Exposition Universelle de 89, il est proposé pour une médaille d'honneur, décoré. Comme tant d'autres, il pourrait se répéter, s'imiter lui-même. Les amis qu'il s'est faits l'y encouragent par leur admiration. Mais tout mensonge lui est interdit, la parole, chez lui, ne peut se séparer du sentiment et de la pensée. Son métier n'est pas un jeu de reflexes, il est le langage que perpétuellement il invente pour traduire les nouveaux aspects des choses qu'il découvre. Ceux qui font de l'art un moyen pour des fins étrangères, réputation, argent, honneurs, peuvent vivre d'un art mort, l'art de Carrière est sa vie même. Toujours il est en avant de ceux qui l'aiment et ne le suivent qu'en tremblant. Il dira comme Le Poussin : « Quand on sait peindre, il faut mourir. »

IV

Une fois encore, il surprend ceux qui se flattaient de l'avoir compris. On le croyait arrivé, il était en marche. La pratique de son art, ses incessantes observations, ses réflexions sur ce qu'il observe, le conduisent à des vérités nouvelles. Sans souci de ceux qui prétendent le retenir ou le ramener en arrière, il poursuit sa marche. Peignant d'abord pour se satisfaire lui-même, ne doutant pas des réalités qu'il observe, sûr d'être entré plus profondément dans les lois des choses, il ose les synthèses et les simplifications qui répondent à son tempérament réfléchi et passionné. Comme sa lucide raison s'accorde avec l'ardeur contenue de sa sensibilité, de plus en plus il trouvera, en dehors des accidents physionomiques, dans la structure d'un visage, réduit à ses plans essentiels, la plus éloquente mimique expressive.

Préoccupé dès longtemps des valeurs, il ne fut jamais de ceux qui voient une tête comme une surface plate et colorée,

toujours il a aimé les constructions, où les yeux, la bouche, toutes les parties molles sont expliquées par les dessous solides qui les préparent et les appellent. Mais si, par la notation et le rendu des valeurs, la forme au terme est atteinte, elle n'est pas saisie d'abord dans son unité et dans ses lois, de là des indécisions, des flottements possibles. Selon la loi de son esprit, Carrière va des effets aux causes, des valeurs à leur principe, des lumières et des ombres aux reliefs, aux creux qui les définissent, et des modelés il est conduit de plus en plus à la substructure osseuse qui sculpte les plans de la figure humaine. « Il faut distinguer le modelé dans les plans et le modelé en dehors des plans. » De plus en plus, par suite, il néglige ce qui d'abord se voit, tout ce que, par suite, la plupart des hommes regardent, l'éclat ou la couleur des yeux, le rose d'une bouche, la nuance d'un épiderme ; de plus en plus il s'attache à rendre les volumes dans leur proportion, à faire sentir les substructures qui sont comme les assises de la forme individuelle et dans sa mobile apparence font apparaître, avec la continuité des formes ancestrales, l'éternelle logique de la nature créatrice. « La mise au point que fait l'esprit au profit du souvenir est le but réel de l'art. Un nombre de rapports réunis donne le sens de la durée. Pourquoi l'art retiendrait-il ce que la mémoire rejette ? C'est de l'essentiel que l'esprit se nourrit. Il se disperse, s'il exagère le prix des accessoires de l'instant. » L'essentiel, c'est la passion, où la vie se concentre et s'exalte, en manifestant ses instincts primitifs, non par des signes superficiels, mais par ce qu'il y a de plus réel dans les formes, « les volumes significatifs. »

Ainsi comprise, la peinture n'est pas une manufacture d'images faites pour amuser les yeux. Carrière ne veut pas que le personnage aille au-devant du spectateur, qu'il soit peint pour les autres ; il veut qu'il existe en lui-même et pour lui-même, qu'il respecte le mystère de sa propre vie, qu'il garde la sincérité et la muette éloquence des êtres qui vivent sans se sentir observés. Le tableau n'est pas une

fenêtre ouverte sur un fait divers ; il est un tout qui se suffit à lui-même, où l'être et son milieu se complètent l'un par l'autre. « L'atmosphère générale est le ton qu'il faut créer avant toutes choses, comme base du mode dans lequel est peint le tableau. » (Lettre à M. Bernasconi.) En créant à la figure son ambiance, Carrière la recule dans la toile, la fait apparaître dans une sorte d'éloignement. Il néglige les colorations ; le drame émouvant de la lumière et de l'ombre suffit à l'expression de sa pensée, et il transpose dans une gamme assourdie les rapports réels pour ne dire que ce qu'il lui convient de faire entendre.

Le technique qu'il adopte répond à son besoin de synthèse et de concentration. Il prépare sur sa palette une matière homogène, qu'il compose « des terres les plus simples et les plus solides », et qu'au cours du travail il mêle plus ou moins de blanc, et sur sa toile, il fait peu à peu surgir l'œuvre des progrès d'un modelé continu. Il ne va pas des parties au tout, il ne peint pas par morceaux, il ne juxtapose pas des tons, il construit son tableau tout entier à la fois, graduant les clartés, attentif aux passages, préparant les dessous qui doivent transparaître sous les glacis, équilibrant les volumes, dans la continuité d'un travail qui répond à l'unité de la vision intérieure [1].

Ceux qui — éloge ou blâme — ont parlé d'occultisme, d'apparitions, ont prouvé seulement qu'ils ne regardaient pas l'œuvre qu'ils avaient sous les yeux. Carrière est un peintre et il entend rester un peintre. Certes, il veut rendre l'invisible, mais c'est que toute forme répond à une pensée

1. « Pour ma part, je n'ai réussi qu'après m'être fait une méthode de peinture. Cette méthode, je me la suis faite pour rendre la forme d'émotion que la nature me donnait. L'étude des anciens maîtres aussi m'a beaucoup servi. Je me suis servi peu d'huile en dehors de celle qui se trouve dans les couleurs déjà préparées par les marchands. Je me suis surtout servi des terres qui sont les plus simples et les plus solides. Mes dessous, c'est-à-dire mes premières couches de travail, si je veux mener une œuvre longuement, sont toujours avec de la couleur mêlée de blanc, c'est-à-dire un gris qui me permet toujours de reprendre et

et qu'il est tenté de croire, avec Léonard de Vinci, que l'âme crée le corps dans lequel elle apparaît. Loin d'évaporer les formes dans un éther fluidique, jamais il n'a cherché plus âprement à les traduire dans leur volume et dans leur poids, à les construire dans leur solidité plastique. Son ferme bon sens répugne aux fantaisies et aux chimères. En simplifiant, il entend ne négliger que l'accident, ce qui accapare l'attention des hommes et leur cache les vérités profondes qu'ils ne savent point voir. Plus que jamais il est réaliste, si le réalisme n'est pas défini par la vue superficielle des choses, par la poursuite de l'apparence et de l'instant. Il ne sort pas de la réalité, il y entre plus avant, pour en retenir et en fixer surtout les éléments permanents, les rapports essentiels, qu'il sait voir et qu'il sait dégager. Il garde la passion de la vie, mais il s'est convaincu que, comme l'Océan n'est pas la vague qui le ride, la vie descend bien au delà des muscles mobiles qu'agite son frémissement, et que rien ne manifeste plus clairement l'irrésistible élan de sa montée vers la conscience que l'architecture cachée, aux harmonies séculaires, qu'elle édifie en y résumant toutes les possibilités de l'action. Son effort est ainsi d'adapter son langage de peintre au verbe de la nature. Il ne peint pas ce qu'il rêve, il peint ce qu'il voit. Cet homme vigoureux, de pleine santé, n'est pas tenté d'embrasser le vide, il aime ce qui résiste, ce qui pèse, ce qui se mesure, le squelette et ses belles proportions, ce qui réjouit à la fois son œil et son intelligence : « Une audace de découverte et d'affirmation s'empare de nous au contact de cette vie qui nous entoure, car la nature seule est capable d'émou-

d'élever le ton à la lumière et ensuite le rehausser de couleur plus foncée, et les noirs ou bruns foncés que je ne peins jamais du premier coup. Les couleurs transparentes ne doivent jamais être peintes en épaisseur ni en dessous ; elles sèchent mal et s'alourdissent en séchant : c'est donc toujours en glacis que je fais les noirs après les avoir préparés dans un gris plus fort que le reste, et ainsi de toutes les colorations qui agrémentent l'atmosphère générale du tableau. Cette atmosphère générale est le ton qu'il faut créer avant toutes choses, comme base du mode dans lequel est peint le tableau. » (Lettre à M. Bernasconi, 1904.)

voir la véritable imagination humaine, *celle qui découvre dans la vision du réel.* » Son art s'intellectualise sans se refroidir. Pour lui la logique n'est pas abstraite, elle est une logique vivante, une logique de la qualité, une synthèse d'harmonies, un autre nom de la beauté. Au Muséum, devant les pièces anatomiques qui sont comme les archives de la vie, son enthousiasme s'éveille : « Dans tout ce que nous voyons ici, nous trouvons la confirmation des choses qui nous ont émus, la condamnation de celles qui nous ont révoltés, du mensonge, de la bêtise. Nous y voyons glorifiées l'absolue sincérité, la logique qui est si belle, d'une beauté à laquelle on ne peut rien ajouter, dont on ne peut rien retrancher. »

Mais enfin pourquoi ces ténèbres ? Pourquoi reculer les personnages, les soustraire à nos prises, les plonger dans une atmosphère qui les voile et sollicite notre curiosité sans la satisfaire ? — Au lieu de vous préoccuper de ce que Carrière ne dit pas, efforcez-vous de comprendre ce qu'il dit ; au lieu de lui résister, marchez avec lui, et tenez-vous pour satisfait, si l'émotion qui vous pénètre le justifie ; Carrière ne peint pas ce que vous voyez, il peint ce qu'il voit, ce qui répond à son rêve et se relie à son observation de plus en plus clairvoyante de la nature. Il n'y a pas de ténèbres chez Carrière, il y a des dégradations indéfinies de la lumière, partout présente, partout agissante. Le délicat harmoniste des premières œuvres se retrouve dans le peintre des grands nocturnes, il n'a rien perdu de ses dons, il en a trouvé des applications plus subtiles. Il faut savoir avec quelle patience, quelle sagacité, avec quel sentiment de l'effet il étudiait ses fonds, avec quel art il les équilibrait. Il varie les degrés et les valeurs non plus dans la clarté, mais dans l'ombre, pour faire naître la forme du milieu qui l'enveloppe, pour la construire de la lumière qui, ici et là, par les passages gradués des tons, s'élève, délimitant les plans, ordonnant les volumes, dégageant les signes expressifs. L'œuvre dans toutes ses parties se tient, se continue, semble l'éveil graduel d'une émotion qui,

des profondeurs de la conscience monte et peu à peu se dessine, se précise, s'explique sans cesser de plonger dans les pénombres d'où elle émerge.

Comme tous les artistes de génie, Carrière nous apprend à regarder la nature, à nous y retrouver dans des aspects jusqu'à lui négligés. Il étend les correspondances qui lient certains accords sensibles à certaines nuances de l'émotion humaine. « Un soir d'été tiède et calme, dit Raffaëlli, je pénétrais dans une large pièce, à la campagne, où des amis étaient réunis, formant des groupes. Ils étaient silencieux, pénétrés de cette mélancolie que laissent, le soir, les belles journées qui s'en vont. Le soleil se couchait au loin et éclairait encore quelques visages de ses reflets, alors que d'autres disparaissaient déjà dans la nuit prochaine. Je m'arrêtai sur le pas de la porte, saisi de ce spectacle, et une angoisse régna sur nous. J'avais vécu dans ces quelques secondes un tableau de Carrière et j'en fus très frappé. »

Carrière d'ailleurs n'affecte pas la nouveauté, nul plus que lui n'a le sens et le respect de la tradition. Il aime à dire « que les choses sont toujours belles par les mêmes raisons ». L'originalité du style ne consiste point à violer les lois de la grammaire. Les conclusions auxquelles le conduit la pratique de l'art ne diffèrent pas, en dernière analyse, de celles auxquelles elle avait amené Léonard de Vinci. Pour Léonard de Vinci, la peinture est chose mentale *(cosa mentale)* », parce que son objet suprême est de faire apparaître l'esprit dans le corps qu'il a créé comme l'instrument de son action. Aussi il veut *que le peintre observe les hommes, quand ils se croient à l'abri de tout regard,* qu'il saisisse le geste immédiat, « qu'il dessine d'abord grossièrement les membres de ses figures et cherche avant tout *les mouvements appropriés aux états d'âme de ces personnages* ». La peinture est un langage visible, elle n'a de sens que par l'émotion qu'elle traduit et transmet. « L'attitude est la première et la plus noble partie de la peinture, ... telle bonté de figure se peut faire par imitation de la figure vivante, mais le mouvement doit naître d'une

grande délicatesse d'esprit *(discrezione d'ingegno)*; la seconde partie en noblesse est l'art de montrer le relief; la troisième, le beau dessin ; la quatrième, le beau coloris. » Aussi bien que personne, je sais que les préoccupations de Léonard, quand il fait du relief « le principal et l'âme de la peinture », diffèrent de celles de Carrière ; mais il n'en affirme pas moins que la couleur est l'accident, le volume l'essentiel, et que le vrai imitateur de la nature n'est pas celui qui copie les surfaces, mais celui qui construit les formes. « Ceux qui, avec de belles couleurs, font des ombres presque insensibles et négligent le relief, ressemblent à de beaux parleurs sans aucune pensée... *Qui fuit les ombres fuit la gloire de l'art auprès des nobles esprits,* et l'acquiert auprès du vulgaire ignorant qui ne demande rien aux peintures que la beauté des couleurs, et dédaigne tout à fait la beauté et merveille de montrer en relief la chose plane. » Dans le *Saint Jérôme* du Vatican, dans la prodigieuse esquisse de l'*Adoration des Mages* de Florence, préparations au brun, Léonard de Vinci a montré lui-même jusqu'où l'art de peindre peut aller dans la vérité et dans l'expression, par les simples rapports de la lumière et de l'ombre, sans le secours de la couleur.

A analyser ainsi la technique de Carrière, comme quelque chose de tout fait, on fausse la réalité. Les mots arrêtent le mouvement continu de l'esprit. Carrière n'est pas un théoricien, il ne tient pas la paradoxale gageure d'aller des formules mortes à des œuvres vives. Ses idées ne produisent pas ses œuvres, elles en naissent ; il agit avant de parler, il réfléchit ce qu'il voit et ce qu'il fait. Sa vie est un perpétuel entretien avec la nature, il ne veut être que son disciple, il ne veut inventer que ce qu'elle lui suggère. Il ne cesse pas de se découvrir lui-même, et il ne faut pas céder à l'illusion de renverser les termes logiques de son évolution et oublier que les admirables pages qu'il a écrites, d'une pensée si ramassée, d'une langue si pleine, sont, non pas un programme, mais le testament où, dans les dernières années, il résume son expérience de l'art et de la vie. Carrière est

d'autant moins infaillible qu'il n'a pas fait de son métier une habitude approchée des certitudes de l'instinct. Il aborde chaque œuvre nouvelle dans l'émotion d'un recommencement, il s'y engage tout entier, il ne la sait pas d'avance, il en court le risque. Il lui arrive de se tromper, d'aller trop loin dans son sens, de laisser regretter ce qu'il néglige, de ne le point faire oublier par l'intérêt de ce qu'il montre. Même alors il n'est point indifférent. Ses erreurs, le plus souvent, ne sont que des vérités exagérées par la passion de l'instant où il les saisit d'une prise violente.

Assez d'œuvres d'une émouvante beauté justifient ce langage dont quelques-uns accusent la monotonie, dont il prouve la richesse et la variété en y trouvant une expression pour toutes les émotions humaines. Carrière, d'abord, est un grand portraitiste. Le portrait, chez lui, dépasse en un sens l'individu qu'il représente ; il prend l'intérêt d'une œuvre imaginée, quelque chose de général et de pathétique. En pénétrant la vie intérieure de l'être dont il fixe l'image, en allant au caractère, Carrière fait apparaître de l'individu non l'accident, le masque social, mais l'humanité même dans une combinaison originale de ses instincts éternels. Volontiers il rapproche les parents et l'enfant, reliant ses portraits à ses scènes de famille, montrant qu'ils sont pour lui non de banales effigies, mais de vivantes synthèses, et c'est ainsi qu'il a peint dans des œuvres inoubliables *Alphonse Daudet* (1890-1891), *Gabriel Séailles* (1893), *Arthur Fontaine* (1904), *Mme Caplain et sa petite fille* (1898), et cette *Famille* (1893), qui est au musée du Luxembourg, où les enfants et la mère, selon une idée qui lui est chère, se groupent et se composent dans l'unité d'une forme qui les contient, comme les organes d'un même être naturel. Les têtes qu'il a peintes, ses études au brun, sont sans nombre ; le masque tendu du peintre Berton, l'admirable Verlaine, Geffroy, Metchnikoff, Anatole France, Reclus, Picquart. Parfois il transpose ses bruns dans des lithographies, comme celles d'Ed. de Goncourt, de Rochefort, de Puvis de Chavannes, de Rodin, de

Verlaine, où il atteste une fois de plus, avec la souplesse et la variété de sa technique, son art de modeler une tête, dans son caractère et sa plastique, par l'ombre et la lumière.

Il continue son poème des gestes de l'enfance et de la maternité, et dans des œuvres magistrales il touche comme au sommet de lui-même, dans *le Sommeil* (1890), dans *la Maternité* (1892), du musée du Luxembourg, où il résume ce qu'il a voulu, ce qu'il a cherché, l'expression passionnée de la vie dans la construction sculpturale des formes qui la contiennent. Vers 1900, il se plaira à reprendre, dans une suite de petites études au brun, tous ces gestes de tendresse ingénue, qui rapprochent le bébé, la mère, les grandes sœurs, poèmes rapides, enlevés de verve, qui sont comme les jeux de son talent dans toute sa maîtrise.

Le Théâtre de Belleville (1894) a longtemps exercé ses méditations. Cette œuvre, que quelques-uns croient sommaire, pendant plusieurs années, est restée dans l'atelier à l'état d'esquisse, reprise, modifiée. Par une application hardie de ses principes, ce n'est plus un individu, un groupe, c'est la foule, que Carrière fait émerger de l'ombre, la reliant au milieu qu'elle anime, la montrant non dans chacun de ses éléments, mais telle qu'elle apparaîtrait soudain, dans son ensemble, toute à la fois, vue d'un regard, comme elle est parcourue d'un même sentiment qui, pour un instant, lui donne une même âme et en fait un grand être vivant. *Le Christ en croix* (1897), *la Décoration de la Sorbonne* (1898) sont peut-être les œuvres où Carrière a montré avec le plus d'évidence sa délicatesse à discerner et à graduer les valeurs dans les ombres.

Nul langage n'a porté plus loin la puissance expressive, nul n'a su concentrer plus d'émotion dans ses signes sensibles, y faire frémir plus de pitié, plus de tendresse humaine. Regardez seulement le tableau qui, comme tant d'autres, s'intitule *le Baiser maternel* (1899, appartient à Mme Chausson). La toile étroite et longue eût pu servir de volet au triptyque, qu'un instant Carrière rêva de faire avec son

Christ en croix. Elle rapproche dans un élan de désespoir et d'amour deux misérables êtres, la mère amaigrie, usée, humiliée par la vie, dont l'habitude de souffrir et de pleurer aurait dû flétrir et vider le cœur; la fille anéantie, dans la stupeur de quelque attentat dont elle vient d'être la victime sans le comprendre. L'enfant s'effondre, se presse, s'appuie au corps de la mère pour ne pas tomber, se réfugie, se cache en lui, les bras abandonnés, les yeux clos pour ne rien voir ; et debout, la main sur les cheveux de l'enfant, la mère se penche et baise le pauvre visage. Le destin a pris à ces deux délaissées tout ce qu'il pourra leur ravir, il leur reste leur amour, et dans la défaillance de l'enfant, dans le geste de la mère, il y a l'infini d'une tendresse que rien n'épuisera, un immense trésor égal à cette immense désolation. Par la volonté de l'artiste, ces pauvres gens, misérablement vêtus, dont l'humble souffrance, répétée en des milliers d'âmes, a la banalité d'un phénomène naturel, prennent la noblesse d'un symbole où s'exprime cette haute vérité qu'il n'est douleur si grande qui ne puisse trouver sa compensation dans un amour qui la dépasse de son infinité. Quand on a relevé l'éloquence du geste, la beauté des modelés, l'art avec lequel l'œil est conduit des ombres aux lumières par un mouvement qui l'élève du demi-silence des choses aux accents douloureux des visages, il faut ajouter que cette technique, qui donne à l'œuvre son charme matériel, a son principe dans la sensibilité profonde qui en fait la beauté spirituelle. Je ne sais pas dans la peinture d'œuvre plus poignante et qui mène plus près des larmes. Je songe à ces andantes des quatuors de Beethoven, où la douleur, pliée aux lois de l'harmonie, en se déroulant, s'élève, se purifie, se console, se révèle si intimement liée à l'amour qu'elle nous devient plus chère que la joie.

Par une sympathie, qu'affine sa perpétuelle observation des signes sensibles, Carrière de plus en plus entend le langage des choses, y retrouve l'expression d'une même pensée. Rien dans la nature ne le laisse étranger, et, dans la langue

profondément réaliste qu'il s'est créée, il n'est aucune réalité qu'il ne prétende traduire. Sur les bords de la Marne, en Bretagne, dans les Pyrénées, il ose des paysages sans couleur, où il nous apprend pour combien la beauté de la lumière entre dans la beauté du monde. Dès longtemps, il s'est convaincu qu'entre toutes les formes existent des analogies mystérieuses. Elles lui apparaissent comme les idées d'un même esprit qui se joue en elles sans s'y perdre jamais, et dont les lois, toujours observées, se retrouvent dans les lois de notre pensée, clarté suprême vers laquelle gravite et monte cette grande ombre, qui n'est pénétrable à la conscience que parce que déjà elle est lumière et déjà conscience. Il regarde la face de la terre du même œil dont il regarde un visage humain. Il aime les harmonies du ciel et des eaux, il en fait sentir le charme par un accord de valeurs délicates et chantantes ; mais, pas plus qu'il ne voit dans une tête une surface colorée, il ne voit un paysage comme un voile peint. Ici encore il s'attache à définir les volumes et les masses, qui font sentir l'ossature sous l'épiderme et tous les siècles écoulés dans la minute présente : « la terre projette au dehors des formes apparentes, images, statues qui nous pénètrent du sens de sa vie intérieure ». Il aime les beaux reliefs des Pyrénées, il sait rendre l'aspect grave et désolé de la dure vallée, ceinte de montagnes, où le Gave en serpentant creuse son chemin ; et la rivière, qui réfléchit le ciel, coule entre ses rives ombreuses, avec la grâce du sourire qui entr'ouvre des lèvres humaines.

Carrière aimait la décoration, qui donne de larges surfaces à couvrir et doit relier l'art à la vie collective. Il pensait que son langage, par sa sobriété même, était propre aux harmonies discrètes qui accordent l'élément pittoresque à l'élément architectural. Il avait eu l'occasion de peindre, à l'Hôtel de Ville, sur douze écoinçons qu'on lui avait confiés, de belles figures de femmes symbolisant les Sciences (1891). Il accepta, pour réaliser un désir ancien, la décoration d'une salle de mairie. Parmi les grands panneaux, peints à cette

occasion, qui ont occupé ses dernières années — et dont celui qu'il ébauchait, quand le pinceau tomba de ses mains, est une si magistrale esquisse — il en est un, le panneau des *Mères*, qui montre à quel charme intellectuel et sensible peut atteindre son langage dans sa simplification volontaire. Selon son vœu, les personnages se situent dans un milieu qui conspire à leurs sentiments, calme paysage, au terrain vallonné, où le ciel visible à travers les arbres qui le parent, se réfléchit çà et là dans des eaux transparentes. Debout, la toute jeune mère de ses deux bras soutient le tout petit enfant, le presse doucement sur son sein, appuie le cher visage à son visage, et, dans un émoi, où se mêlent la tendresse, la fierté, l'étonnement, le montre à la grande et svelte jeune fille qui, la main à la hanche, tige flexible où déjà la fleur s'entr'ouvre, penche son pur profil, tandis que la petite sœur inquiète semble vouloir la retenir dans l'élan qui la porte vers ses propres destinées. L'œuvre est conçue, exécutée toute à la fois ; le groupe se marie au paysage qui l'encadre, rien ne se sépare, ne s'isole ; tout entre dans l'unité d'une même vision qui saisit la scène dans la surprise de sa première apparition, et les harmonies très douces, qui varient un thème fondamental, ont comme la continuité d'un chant dont les modulations se prolongent jusqu'à remplir l'âme toute entière de l'émotion qui s'y répand.

V

Carrière ne comprend la vie que comme un perpétuel effort pour se savoir et pour se faire, pour s'agrandir en se rattachant par des liens plus intimes aux autres hommes et à la nature, dont ne nous sépare que l'illusion d'un égoïsme qui nous cache à nous-mêmes. Après 1900, après le beau panneau des *Mères*, une fois encore il fait un pas dans ce qu'il appelle la découverte de lui-même. Son progrès toujours a été continu, sans brusque écart, et des dernières œuvres qu'il peint à celles qui les précèdent la transition est moins sensible

oue celle qui menait des claires figures du début aux groupes enfoncés dans l'ombre dont ils émergent. Mais il veut plus fortement certaines choses qu'il a déjà voulues, il s'éprend plus que jamais de ce qu'il y a de solide, de permanent dans les formes, des belles substructures osseuses, dont la logique l'enchante. Il modèle hardiment, avec une sorte d'âpreté, il souligne d'accents précis les reliefs et les creux, il fait saillir et rentrer les plans dont les rapports définissent la forme dans sa masse et son volume. Au Salon de 1902, pour affirmer ses intentions nouvelles, il montrait six études de la même tête de femme, présentée dans des attitudes diverses. Le front relié à la saillie de l'arcade sourcillière se bâtit dans la lumière, l'orbite se creuse dans l'ombre, une tache lumineuse marque l'arête du nez, les pommettes, l'os du menton arrêtent la clarté et sont comme projetés par les plans d'ombres qui les limitent. Les modelés résistent, se touchent autant qu'ils se voient : « Carrière aussi est sculpteur » (Rodin). Sur cela, n'imaginez pas un procédé uniforme, Carrière est l'homme qui ne se répète pas. Ceux qui parlent de monotonie, de redite, sont ceux qui sont incapables de discerner les nuances : sa technique n'est pas une routine, elle est une méthode.

Mais le prodige de cette peinture plastique, c'est qu'en négligeant ce qu'on serait tenté de prendre pour les signes mêmes de l'émotion, les muscles légers qui varient la physionomie, l'éclat tendre ou grave du regard, elle exalte jusqu'au tragique le sentiment de la vie, en modelant comme du dedans au dehors la forme sculpturale qu'édifie la projection même du sentiment dans la matière frémissante qu'il anime. Ainsi, au terme, Carrière achève la découverte de lui-même : il concilie les besoins de son cœur passionné et les exigences de sa lucide raison dans sa technique définitive qui fait sortir l'éloquence de l'expression de la construction même des formes. *Le Baiser du soir* est peut-être le chef-d'œuvre de cette dernière manière; il est peint de verve, dans l'ardeur de l'invention, sans une réticence, sans un

repentir. Le groupe se compose magnifiquement; tous ces êtres dont les volumes se relient sont taillés comme dans un même bloc. Singulièrement lasse, épuisée de tout ce qu'elle a donné, de toute cette vie qui sortie d'elle revient vers elle, comme les branches au tronc qui les nourrit, la mère est le centre où tout converge et d'où tout rayonne : la petite fille endormie contre son épaule dans un mol abandon, par le tout petit en longue chemise blanche suspendu à son sein, rejoint le garçon impétueux qui l'embrasse, tandis que la grande sœur, penchée sur lui, dans un beau geste de grâce naïve, relève ses cheveux et regarde. L'artiste semble, prestigieux sculpteur, avoir modelé directement la lumière et l'ombre, matière subtile qui, dans ses condensations, garde sa fluidité et suit les frémissements de la vie. On n'aperçoit pas la couleur des yeux, le détail des traits, tout s'indique par plans, se réduit à l'essentiel, et cependant chacun de ces êtres a sa physionomie, son caractère, et de leur rapprochement se compose un être réel et symbolique qui élève jusqu'à l'héroïsme l'émotion humaine.

Mais déjà Carrière est sous le coup du mal impitoyable qui devait l'emporter. On sait avec quel courage simple et tranquille il supporta l'épreuve. Il ne s'étonne ni ne s'indigne de la mort qui, elle aussi, est dans la logique de la nature. Son approche n'est qu'une raison de remplir le temps qui reste de sages pensées et d'actions bienfaisantes. « Si le destin a conclu sur mon œuvre, je me résigne, comme tout homme doit le faire. Si non, je ferai mon possible pour mériter le délai qui me sera accordé. » Quand la galère sacrée rentre de Délos dans le port d'Athènes et annonce que les délais sont expirés, Socrate veut que son dernier jour ressemble à toute sa vie, et il convie ses amis à un suprême entretien, où il leur partage ses plus hautes pensées et ses plus belles espérances. Durant les trois années de répit que lui donna une première opération, Carrière résista à l'obsession des images déprimantes et se maintint par un héroïque vouloir dans le monde de son action et de son rêve.

Il met l'autorité morale qu'il a conquise au service de toutes les causes généreuses. Il prend volontiers la parole, et il parle dans une très belle langue, où la pensée se condense et soudain s'éclaire, où les abstractions comme les images trahissent sa merveilleuse intuition des correspondances qui, pour lui, mettent en tout quelque chose de fraternel. Il parle pour dire ce qu'il a découvert, ce que lui ont appris son art et la vie, pour donner, sous cette forme nouvelle, quelque chose de lui-même à tous. La force morale qu'il trouve dans la philosophie qu'il s'est créée de son expérience le rassure et lui donne la confiance que d'autres y trouveront ce qu'il y trouve, le courage d'agir jusqu'au bout dans la résignation au nécessaire. Il apporte, mieux que ses conseils, son exemple, l'exemple d'un homme qui, dans la gloire, garde la vraie modestie, la conscience de son rapport aux plus humbles esprits, qui se respecte lui-même et son œuvre, et qui, sous la charge d'un poids écrasant, continue, de son pas d'homme robuste, son ascension vers les sommets, en faisant signe aux autres. Au Museum, dans une conférence d'une admirable poésie, il révèle le secret de ses dernières recherches. Il a des cris d'enthousiasme et des mots tendres, caressants, devant ces squelettes, sculptures savantes, où il voit la continuité d'une pensée obéissant à une même loi de logique et de beauté, dont la découverte nous révèle la loi même de notre raison. Sa philosophie n'est que son art même, ses idées sont ses actions devenues conscientes d'elles-mêmes; elles naissent de ses œuvres et s'y réalisent, sans qu'il soit toujours possible de marquer l'antériorité des unes sur les autres.

Jusqu'à la fin, il travaille, et sans relâche. Il poursuit sa grande œuvre décorative, il peint les portraits d'Arthur Fontaine et de sa fille, de la famille Gorodichze, de Mme Ménard-Dorian, et, par un touchant retour en arrière, le portrait de Devillez et de sa mère, sa dernière maternité : la mère, à l'extrême de la vieillesse, de ses mains tâtonnantes cherche et presse la main de l'homme déjà bien avancé sur le chemin de

la vie, mais qui, par une habitude toujours continuée, reste pour elle l'enfant, celui qu'on apaise, qu'on console et qu'on aime. A voir cette fécondité, cette énergie dans l'action, nous voulions croire qu'il avait triomphé du mal. Son heure était venue. L'agonie dura trois mois : ce sont des souvenirs qu'on enferme au plus profond de soi-même, pour ne les évoquer qu'aux heures tragiques, où il conviendrait de ne point oublier qu'il n'y a pas de souffrances que l'homme ne puisse transfigurer et ennoblir.

VI

« Pour louer dignement une grande œuvre, disait Anatole France au banquet d'Eugène Carrière, il faut s'y prendre simplement et égaler, s'il est possible, le naturel de l'expression au naturel de la pensée. » Je m'y suis efforcé. Toute emphase est mensonge. J'espère être resté fidèle à l'esprit de mesure et de sincérité qui fut une des vertus de notre ami, et j'aime à penser que, s'il pouvait lire ces pages, il pourrait redire ce qu'il m'écrivait jadis : « Ce n'est pas sans une certaine appréhension que j'allais me trouver en face d'un autre moi, à travers votre douce et vaillante amitié. Cette rencontre promise m'effarouchait un peu. Mais, dès les premières lignes, j'ai perdu ma timide modestie et je vous ai suivi entrant en moi-même. J'aime, cher ami, que, dans une langue simple et vraie, on dise ce que l'on ressent fortement : décrire un être comme un paysage, non avec la fougueuse imprudence des touristes novices, mais avec la sincérité des émotions éprouvées. »

Toute mon ambition serait d'avoir aidé à l'intelligence d'une œuvre qui, fidèle aux grandes traditions, ajoute quelque chose à la peinture et enrichit son langage de nuances nouvelles. Comme tous les grands artistes, Carrière, en éprouvant avec ingénuité les sentiments éternels, les rajeunit en son âme et en renouvelle l'expression. Il nous rend ce que nous possédons, en nous montrant ce que nous ne savons pas

voir. « Comme nous usons nos plus chères parures, ainsi nous deviennent étrangères, par un usage que l'attention n'accompagne plus, les paroles les plus belles, et nous nous déclarons sans foi, lorsque le verbe antique ne nous émeut plus. Reconnaissons donc aux artistes cette mission d'initiateurs aux vérités permanentes : car c'est l'art aussi, et peut-être surtout, — puisque cette expression des sentiments ne peut se soustraire à la nature, — c'est l'art qui renouvelle le verbe en découvrant toujours à nouveau les origines de nos émotions. »

Le progrès de sa technique n'est que le progrès de son esprit. Le travail lui apprend de mieux en mieux ce qu'il est, en lui apprenant de mieux en mieux ce qu'il cherche. D'un mouvement tout à la fois spontané et réfléchi, qui n'est que l'évolution de sa nature même vers l'accord des éléments complexes qu'elle enveloppe, il va vers le simple, vers l'essentiel, de plus en plus il s'éprend, au delà des apparences, des gestes synthétiques de l'instinct, où se résume toute la mimique d'un sentiment, et de la logique profonde qui préside à l'architecture des formes vivantes. Le prodige de son art est l'invention de ce langage simplifié, généralisateur, qui semblerait devoir atténuer l'expression passionnelle et qui l'exalte. Ce qu'il aime dans le squelette, c'est la vie qu'il y voit, c'est « la souplesse du mouvement » qu'il y pressent. « L'esprit qui poursuit cette logique toute matérielle est frappé de l'expression de vitalité qui s'en dégage, et rapidement le squelette donne l'illusion de la vie et du mouvement disparus. »

Carrière n'est point un peintre littéraire et philosophe qui habille froidement des dissertations de vêtements mal cousus. Il sait que toute création de beauté se fait dans une sorte d'enthousiasme. « L'esprit de découverte est une force de la nature. Nous ne pouvons rien, si le dieu ne nous agite pas. Il n'y a pas de chefs-d'œuvre obtenus malgré lui ou sans lui. Les cahiers de pénitence des hommes les plus illustres ne manifestent que leur ennui. La véritable œuvre de

l'artiste, étude ou autre, doit être toute de joie. » (Lettre à M. Ch. Morice.) Peintre, il reste dans le concret, il fait effort pour y pénétrer toujours plus avant, il aime ce qui a poids, volume et durée. Sa philosophie n'est que son expérience d'artiste, réfléchie et résumée en synthèses hardies. Il ne déduit pas ce qu'il appelle la logique des choses, il la voit. Habitué à interroger la nature et à entendre ses réponses, à trouver dans les lignes et dans leurs rapports, dans les volumes et dans les proportions, dans les clartés et les ombres, les signes de sa propre pensée, il ne peut douter que ces signes ne soient le langage d'un grand esprit fraternel, dont la logique répond à sa raison, et la beauté à son sentiment. Si la nature lui parle, n'est-ce point qu'elle pense? Pour l'artiste, la nature ne saurait être une chose morte, un mécanisme aveugle, elle est la grande éducatrice qui sait tout ce qu'elle enseigne, la grande passionnée qu'agitent toutes les passions qu'elle inspire et qu'elle exprime.

Abordons cette grande œuvre avec respect, surtout avec intelligence. Laissons tomber les vaines objections, cherchons à pénétrer ce qu'elle veut être et ce qu'elle est, au lieu de regretter qu'elle ne soit point précisément ce qu'elle n'est pas, l'œuvre de n'importe qui, l'image de notre propre banalité. L'art est dans la nature le choix d'un esprit. Regardons ces tableaux sans parti pris, et nous ne serons plus tentés de parler de vagues apparitions, de fantômes animiques. Les fantaisies morbides n'étaient pas pour séduire cet homme d'esprit lucide, d'énergique volonté, épris de toute justesse et de toute santé.

Mais nous ne voyons pas la nature ainsi, nous ne voyons pas le spectacle des choses, réduit à une lutte de clartés et d'ombres. — Si la peinture est un langage par l'imitation, considérez qu'elle est un langage et qu'à ce titre elle autorise des transpositions, que justifie leur valeur expressive. Consentez à emprunter l'œil d'un homme qui, sachant voir ce que vous ne voyez pas, vous enrichira d'émotions nouvelles. — Mais supprimer les colorations, n'est-ce pas

arracher à la nature sa robe de fête, la mettre en deuil ? Cette peinture triste ne semble faite que pour l'expression de la douleur et la calomnie de la vie. — Qu'en savez-vous, si vous n'avez pas pris la peine de la regarder et d'en jouir. Il y a plus d'une manière d'éprouver la joie et de la dire. Vous irez voir demain ceux qu'elle fait chanter, vous apprendrez aujourd'hui qu'elle n'est pas moins profonde chez ceux qu'elle fait se recueillir. Carrière n'est pas un pessimiste, ceux qui l'ont connu, surtout dans sa jeunesse, savent ce qu'il y avait en lui de franche gaieté, de bon accueil aux êtres et aux choses, et la clarté de son sourire. Carrière est un optimiste, parce qu'il est un vaillant, et que dans le mal il voit d'abord une occasion d'agir, donc une nouvelle raison d'aimer et de vivre. Il n'a point humilié la vie ; il y a dans son œuvre le sourire de l'enfance, l'héroïsme de la jeunesse, la beauté des hautes pensées, le trésor des tendresses et des énergies qui peut égaler les consolations à toutes les douleurs. Mais il sait les surprises du destin, l'inexorable mémoire des mères, et que toute émotion qui gonfle leur cœur y ramène une goutte du sang de la blessure ancienne. Son réalisme ou sa sincérité, ici comme dans sa technique, l'amène à rendre la vie, non dans le mensonge des apparences, mais telle qu'elle est, dans son intégrité, avec ce qu'elle comporte de grave, de sérieux, de tragique même en certaines âmes. La vie est mieux que gaie, la douleur entre dans ses harmonies. Comme toute chose, la douleur n'est point en elle-même, mais par ses rapports, par les sentiments qu'elle suscite en nous, par ce qu'elle nous apprend de notre être véritable, par la patience ou la vaine colère, par l'énergie ou par le lâche abandon, et Carrière a montré jusqu'où elle peut s'élever, quelle forme supérieure de vie elle peut devenir, en en faisant sortir l'héroïsme de ses dernières années.

Carrière a voulu être un artiste et rien qu'un artiste. Il était convaincu qu'il est dangereux de se disperser et de courir les aventures, que la vérité, qui s'aperçoit de divers points de vue, s'atteint pour chacun en approfondissant sa

propre expérience, en démêlant peu à peu, à force d'y insister, toutes les relations qu'elle implique. « Où Vinci et Michel-Ange avaient-ils acquis la possession de cette merveilleuse intelligence, si ce n'est en croyant, tout enfants, qu'ils ne s'instruisaient que dans leur art ? C'est en le pratiquant qu'ils ont senti que rien ne leur était étranger et que tout leur était indispensable... En s'instruisant sur leur profession, toutes les formes de la pensée se révélaient ; toute découverte sur leur art leur apportait une vérité nouvelle de la nature ; les lois de l'unité leur apparaissaient successivement, et bientôt ils avaient conscience qu'on devait s'occuper de toutes choses, sachant qu'il n'en est qu'une essentielle qui les contient toutes ». Ce rappel des maîtres d'autrefois est une confidence. Carrière a nourri son esprit de son art ; il lui a dû sa conception des choses et de la vie. Dans sa physionomie originale, il a la valeur d'un type ; Carlyle l'eût accueilli au nombre de ceux qu'il appelle les héros, je veux dire au nombre de ces grands individus qui remplissent pleinement une des idées possibles de l'homme.

Le plus bel éloge ne peut être ici que la vérité ; toute parole excessive prendrait quelque chose d'injurieux. Dans l'horreur du panégyrique, puissé-je, en cette étude, avoir seulement montré que le génie de Carrière, équilibre, ou mieux harmonie voulue d'une nature forte et passionnée, se compose d'éléments très purs et des vertus mêmes qui ont ennobli sa vie, de son perpétuel effort pour se créer lui-même, de sa sincérité et de sa vaillance, de sa tendresse infinie et de sa haute raison.

GABRIEL SÉAILLES.

Barbizon, Pâques 1907.

NOTES

DE LA SECONDE ÉDITION

Parmi un certain nombre d'œuvres notables d'Eugène Carrière, qui n'ont pas figuré à l'Exposition, il a paru utile de rappeler, comme un complément au catalogue, quelques tableaux importants conservés dans des collections publiques, et les grandes œuvres décoratives, immeubles par destination.

On a ajouté aussi, à cette seconde édition, parmi d'autres notes, la liste des écrits d'Eugène Carrière et des indications bibliographiques qui sont bien loin d'épuiser tout ce que l'on a publié sur l'œuvre d'Eugène Carrière.

Juin 1907.

Fr. M.

I. — CHRONOLOGIE DES ŒUVRES D'EUGÈNE CARRIÈRE

Là où elle se trouvait en défaut, la chronologie de l'œuvre de Carrière a été, autant que possible, complétée par les souvenirs de la famille du peintre, et par ceux de M. L.-H. Devillez, qui fut pendant de si longues années l'ami d'Eugène Carrière.

On a dû, malgré ce secours, se contenter parfois de dates approximatives ou probables seulement et sujettes à correction.

Dans l'ensemble, l'ordre chronologique des peintures inscrites au catalogue est restitué, et cette seconde édition pourra fournir dans l'avenir, pour les dates, une base à un catalogue critique des œuvres peintes d'Eugène Carrière.

Il n'a pas été possible d'établir une chronologie complète des lithographies.

II. — NOTE SUR QUELQUES ŒUVRES D'EUGÈNE CARRIÈRE

QUI NE FIGURENT PAS A L'EXPOSITION

1. — SCÈNES FAMILIALES

La Jeune mère (1879).

Appartient au Musée d'Avignon.

Intimité (1889).

Exposition Décennale, 1900.

Appartient au Musée du Louvre (donation Moreau-Nélaton).

Mère et enfant (1903).

Salon d'Automne, 1903.

Appartient au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

2. — COMPOSITIONS DÉCORATIVES

Les *Sciences*. Douze écoinçons pour le Salon des Sciences, à l'Hôtel de Ville de Paris (1891).

Panneau décoratif pour une salle de cours de la Faculté des Lettres, à la Sorbonne (1898).

LES QUATRE AGES, QUATRE PANNEAUX DÉCORATIFS POUR LA MAIRIE DU XIIe ARRONDISSEMENT

Les Mères (1900).

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), 1906.

Les Fiancés (1904).

Salon d'Automne, 1904.
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), 1906.

La Nativité [inachevé] (1905).

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), 1906.

Les Vieillards [inachevé] (1905).

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), 1906.

Ces quatre panneaux appartiennent au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

III. — EXPOSITIONS PARTIELLES D'ŒUVRES DE CARRIÈRE (1891-1906 [1])

Plusieurs expositions partielles d'œuvres d'Eugène Carrière ont eu lieu à Paris depuis 1891 :

1891. — Exposition de tableaux, d'esquisses, de dessins, chez MM. Boussod, Valadon et Cie, 19, boulevard Montmartre, à Paris, du 13 avril au 2 mai.

1896. — Exposition à *l'Art Nouveau*, rue de Provence, à Paris, du 18 avril au 18 mai.

1901. — Exposition chez MM. Bernheim jeune et fils, 8, rue Laffitte, à Paris, 1er au 15 avril.

1903. — Exposition chez MM. Bernheim jeune et fils, 8, rue Laffitte, à Paris, 16 février au 10 mars.

1906. — Deux Expositions posthumes :

Exposition de peintures dans une salle réservée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

Exposition précédant la vente de l'atelier d'Eugène Carrière, à l'Hôtel des Ventes, rue Drouot, les 6 et 7 juin.

---

1. En dehors des participations aux expositions officielles. Cf. *l'Œuvre d'Eugène Carrière*. Texte de Gustave Geffroy, p. 12-13.

IV. — NOTE SUR LES ÉCRITS D'EUGÈNE CARRIÈRE

PRÉFACES

Préface au « Catalogue de l'Exposition Eugène Carrière », dans les galeries de « l'Art Nouveau » (1896).

Préface au « Catalogue de l'Exposition Rodin » (1900).

ARTICLES ET FRAGMENTS PUBLIÉS DANS DES REVUES

Dans *la Plume :*

Sur l'Éducation artistique du public contemporain (1903).

A la Jeunesse [pour le banquet de *la Plume*, en l'honneur d'E. Verhaeren] (1904).

Constantin Meunier (1905).

Albert Besnard (1905).

Dans le *Mercure de France :*

Sur Gauguin (1903).

Conclusions sur l'Art d'aujourd'hui (1905).

L'Apparition de la nature [préambule à une conférence] (1905).

Dans *les Arts de la Vie :*

Sur l'École de Rome et l'éducation des artistes (1904).

Dans *le Musée :*

Esprit et formes. Unité de l'Art antique (1904).

Contre les restaurations (1905).

L'Homme visionnaire de la réalité[1]. Brochure. Paris, 1903.

Ces divers écrits, avec des fragments inédits, sont rassemblés dans le volume qui va être publié par les soins du *Mercure de France :*

EUGÈNE CARRIÈRE. *Écrits et Lettres choisies.*
1 vol. in-12. Paris, 1906.

---

1 Conférence faite dans les galeries de paléontologie du Museum d'Histoire Naturelle.

V. — BIBLIOGRAPHIE

I

Exposition de tableaux, esquisses et dessins, par Eugène Carrière, ouverte chez Boussod, Valadon et Cie, 19, boulevard Montmartre, du 13 avril au 2 mai 1891.

Préface, par Gustave Geffroy.

L'Art Nouveau. — Catalogue de l'Exposition Eugène Carrière, du 18 avril au 18 mai 1896.

Préface, par Eugène Carrière.

Exposition d'œuvres récentes par Eugène Carrière : maternité, portraits, paysages, du 1er au 15 avril 1901, galerie Bernheim jeune, 8, rue Laffitte.

Gabriel Séailles. — *Eugène Carrière : l'Homme et l'Artiste.*

1 vol. pet. in-4°. Édouard Pelletan, éditeur. Paris, 1901.

Gustave Geffroy. — *L'Œuvre d'Eugène Carrière.*

1 album in-fol., 56 p. de texte, 75 pl. hors texte et nombreuses reproductions dans le texte.

L'Édition d'art, Piazza et Cie. Paris, s. d. (1902).

Exposition Eugène Carrière. Bernheim jeune et fils, 8, rue Laffitte, 1903.

Préface, par Adolphe Tavernier.

1 vol. in-4°.

Charles Morice. — *Eugène Carrière : l'Homme et sa pensée; l'Artiste et son œuvre.*

1 vol. in-16. Société du *Mercure de France*. Paris, 1906.

Atelier Eugène Carrière. — Catalogue de quatre-vingt-dix-neuf œuvres, vendues à Paris, Hôtel Drouot, le vendredi 8 juin 1906.

1 vol. in-fol. avec 35 planches hors texte.

Ce volume contient (p. x à xlviii) une suite d'appréciations sur la vie et sur l'œuvre d'Eugène Carrière, par MM. Armand Dayot, Arsène Alexandre, Jean Dolent, Anatole France, Pascal Forthuny, Gustave Geffroy, Edmond de Goncourt, Maurice Hamel, Roger Marx, Gabriel Séailles, A. Tavernier, Thiebault-Sisson. Ces appréciations sont extraites de diverses publications et surtout d'articles de revues ou de journaux quotidiens.

Discours prononcé aux obsèques d'E. Carrière, par M. Gabriel Séailles, professeur à la Sorbonne.

Une brochure, publiée comme manuscrit, s. d.

Passim, dans les livres de M. Jean Dolent : *Amoureux d'Art*. Paris, 1888. — *Monstres*. Paris, 1896. — *Maître de sa joie*. Paris, 1902. — *Le Cyclone*. Paris, 1907.

Exposition de l'Œuvre d'Eugène Carrière, au Palais de l'École Nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais (mai-juin 1907) :

Catalogue des œuvres exposées. (Avec une *Préface* de Gabriel Séailles.)

Deuxième édition, revue et augmentée. Paris, juin 1907.

II

Maurice Hamel. — *Les Salons de 1889* [1].

Ap. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889.

Maurice Hamel. — *Les Salons de 1898* [1].

Ap. *Revue de Paris*, 1898, t. III, pp. 875 à 878.

Léonce Bénédite et Gustave Gluck. — *Die französische Lithographie der Gegenwart und ihre Meister*. I. (Article sur les lithographies d'Eugène Carrière, par Léonce Bénédite.)

Ap. *Die graphischen Künste*. Vienne, 1898, pp. 18 à 21.

Étienne Bricon. — *M. Besnard et M. Carrière*.

Ap. *La Grande Revue*, octobre 1899, pp. 148 à 183.

Gabriel Séailles. — *Eugène Carrière. L'Homme et l'Artiste*.

Ap. *Revue de Paris*, 1899, t. III, pp. 147 à 192.

Camille Mauclair. — *L'Ame d'Eugène Carrière, à propos d'un livre sur lui*.

Ap. *L'Art décoratif*, mai 1902, pp. 58 à 70.

Prince Bojidar Karageorgevitch. — *The later works of Eugène Carrière*.

Ap. *The Magazine of Art*, août 1902.

Max Nordau. — *Eugène Carrière*.

Ap. *Neue Freie Presse*, 1902, n° 13482.

---

1. Fragments sur Eugène Carrière.

Benno Ruttenauer. — *Eugène Carrière.*
Ap. *Die Zukunft,* 1902, t. XXXVIII, p. 151 à 155.

R. Muther. — *Eugen Carrière.*
Ap. *Die Frankfurter Zeitung*, 1902, n° 97.

Auguste Marguillier. — *Eugène Carrière.*
Ap. *Zeitschrift für bildende Kunst*, mai 1903.

Camille Mauclair. — *Idées sur Eugène Carrière.*
Ap. *Art et Décoration*, février 1906, pp. 41 à 51.

Paul Jamot. — *Les Salons de 1906.* 1er article : *la Peinture à la Société Nationale des Beaux-Arts.*
Ap. *Gazette des Beaux-Arts,* 1er mai 1906.

Cet article contient une appréciation de l'œuvre d'Eugène Carrière (pp. 353 à 361), à propos de l'exposition posthume organisée au Salon de la Société Nationale.

Gustave Geffroy. — *Eugène Carrière, peintre de portraits.*
Ap. *L'Art et les artistes,* mai 1906.

A. D. (Armand Dayot). — *Eugène Carrière.*
Ap. *L'Art et les artistes,* mai 1906.

Gustave Geffroy. — *Souvenirs d'Eugène Carrière.*
Ap. *Les Arts,* avril 1906.

Gabriel Séailles. — *Eugène Carrière* (article réimprimé dans le présent catalogue).
Ap. *Revue Bleue*, mai-juin 1907.

Paul Desjardins. — *Artistes contemporains. Eugène Carrière* (1er article).
Ap. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1907.

VI. — REPRODUCTIONS DES ŒUVRES D'EUGÈNE CARRIÈRE

L'album indiqué ci-dessus et publié en 1902 (*l'Œuvre d'Eugène Carrière*, texte de Gustave Geffroy), offre un recueil important de reproductions.

Une riche collection de reproductions photographiques a été formée par la maison Bulloz.

AVERTISSEMENT

Le Catalogue des œuvres peintes a été distribué en plusieurs sections, suivant la nature des sujets :

Scènes de la vie familiale, Maternités, Études d'enfants et de jeunes filles; — Portraits; — Têtes d'étude et d'expression; — Figures nues; — Compositions décoratives et sujets divers; — Paysages; — Natures mortes.

Dans chaque section, on suit l'ordre chronologique.

PORTRAIT d'EUGÈNE CARRIÈRE (1900 ?)

I

PEINTURES

SCÈNES DE LA VIE FAMILIALE
MATERNITÉS
ÉTUDES D'ENFANTS & DE JEUNES FILLES[1]

---

1 — Le Baiser (1882).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 64 cent. ; larg., 80 cent.

Appartient à Mme J. Courtier-Dartigues.

2 — L'Enfant au bock (1882).

Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle l'angle inférieur droit.

Haut., 15 cent. ; larg., 20 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

3 — Profil d'enfant [Léon Carrière] (vers 1882).

Signé : *E. Carrière,* dans l'angle inférieur droit.

Haut., 25 cent. 1/2 ; larg., 20 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

4 — Tête de fillette (1884).

Signé : *Eug. Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 31 cent. 1/2 ; larg., 23 cent.

Appartient à M. Pontremoli.

---

1. Sauf indication contraire, les peintures sont sur toile. — Les dimensions des peintures sont prises *à l'intérieur* des cadres. — Les études d'enfants et de jeunes filles des *dernières années* de la vie d'Eugène Carrière sont groupées parmi les Portraits, ou parmi les Têtes d'étude et d'expression.

5 — Tête d'enfant à la bavette [Marguerite Carrière] (1884).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 26 cent.; larg., 21 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

6 — L'Enfant aux mains croisées [Marguerite Carrière] (1884).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1884*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 31 cent. 1/2 ; larg., 22 cent.

Salon de 1884.

Appartient à M. Jean Dolent.

7 — Petite fille en robe de satin blanc [Élise Carrière] (1884).

Signé et dédié : *A M. Lacarrière. Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur droit.

Haut., 32 cent.; larg., 23 cent.

Appartient à M. Lacarrière.

8 — Enfant à la bavette [1] (1885).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1885*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 39 cent.; larg., 22 cent.

Appartient à M. Dézerville.

9 — L'Enfant malade [I] (1885).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1885*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 96; larg., 2 m. 47.

Salon de 1885, médaille de 3e classe.

Exposition Universelle, 1889.

Appartient au musée de Montargis.

---

1. Ce n'est pas un des enfants d'Eugène Carrière, mais, comme l'*Enfant au nœud rose* (1886) (n° 15 du catalogue), un enfant de la famille Dézerville.

10 — L'Enfant au plateau (1885).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1885*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 60 cent. ; larg., 48 cent. 1/2.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

11 — Le Premier voile (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 2 m. 40 ; larg., 3 m. 47.

Salon de 1886.

Exposition Universelle, 1889.

Appartient au musée de Toulon.

12 — L'Enfant malade [II] (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 88 cent.; larg., 80 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

13 — Tête d'enfant à la collerette [Marguerite] (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886.*

Haut., 32 cent.; larg., 203 millim.

Appartient à Mme Camion.

14 — Élise au chien (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 45 cent.; larg., 37 cent.

Appartient à M. Manchon.

15 — Portrait d'enfant au nœud rose (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 32 cent.; larg., 23 cent.

Appartient à M. Dézerville.

16 — Élise au chapeau blanc (vers 1886).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 39 cent. 1/2; larg., 31 cent. 1/2.

Appartient à M. Jules Strauss.

17 — La Lecture (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière*, *1886*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 22 cent.; larg., 30 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

18 — Deux enfants écrivant (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière*, *1886*, dans l'angle supérieur droit.

Haut., 26 cent.; larg., 34 cent.

Appartient à M. L. Manchon.

19 — L'Écolière aux fleurs (vers 1886).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur droit.

Haut., 203 millim.; larg., 31 cent.

Appartient à M. Jean Dolent.

20 — Écolière écrivant [Marguerite] (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 17 cent.; larg., 22 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

21 — Masque de fillette (1886 ou 1887).

Haut., 22 cent.; larg., 15 cent. 1/2.

Appartient à M. Roger Marx.

22 — L'Enfant à l'assiette (1886 ou 1887).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord supérieur, à droite.

Haut., 36 cent. 1/2; larg., 45 cent. 1/2.

Appartient à M. Jean Dolent.

23 — L'Enfant aux géraniums [dit aussi l'Enfant aux œillets] (1886 ou 1887).

Haut., 59 cent.; larg., 48 cent.

Appartient à MM. Bernheim Jeune.

24 — Élise à la fleur dans les cheveux (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 35 cent.; larg., 22 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

25 — Élise riant (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 34 cent.; larg., 24 cent.

Appartient à M. Jean Dolent.

26 — Tête de jeune enfant (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 22 cent.; larg., 16 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

27 — Tête d'enfant au bonnet (1887 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur.

Haut., 23 cent.; larg., 18 cent.

Appartient à M. Grunbaum.

28 — Mère allaitant son enfant (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur droit.

Haut., 73 cent.; larg., 57 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

29 — Jeune mère allaitant (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, à gauche, à mi-hauteur de la toile.

Haut., 30 cent.; larg., 39 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

30 — Après l'allaitement (vers 1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 30 cent.; larg., 39 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

31 — Les Dévideuses (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 56 cent. 1/2 ; larg., 70 cent.

Salon de 1887, médaille de 2e classe.

Appartient à MM. Bernheim Jeune.

32 — La Couseuse (vers 1887).

Haut., 22 cent. 1/2; larg., 31 cent.

Appartient à M. Jean Dolent.

33 — L'Enfant malade [III] (1888).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 70 cent.; larg., 59 cent.

Appartient à M. Paul Gallimard.

34 — Jeune fille se coiffant (1888).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1888,* sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 44 cent.; larg., 36 cent.

Appartient à M. Manzi.

35 — L'Enfant malade [IV] (1888 ?).

Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 72 cent.; larg., 58 cent.

Appartient à M. Georges Hœntschel.

36 — La Timbale [Maternité] (vers 1888).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 60 cent.; larg., 71 cent.

Appartient à Mme Arbelot.

37 — Conciliabule d'enfants (1888 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur, à droite.

Haut., 36 cent.; larg., 55 cent.

Appartient à M. E. Léger.

38 — Le Cheval de bois (vers 1888 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur, à droite.

Haut., 36 cent.; larg., 45 cent.

Appartient à MM. Bernheim Jeune.

39 — Lisbeth souriant (vers 1889).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 35 cent.; larg., 26 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

40 — Enfant au nœud bleu [René Carrière] (fin 1889 ou 1890).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 44 cent.; larg., 36 cent.

Appartient à M. Pontremoli.

41 — Tendresse (1890).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le fond inférieur, à droite.

Haut., 58 cent.; larg., 47 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1890.

Appartient à M. de Lagotellerie.

42 — Le Sommeil (1890).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 62 cent.; larg., 79 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1890.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à M. Pontremoli.

43 — Sommeil (vers 1890).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la gauche.

Haut., 52 cent.; larg., 71 cent.

Appartient à Mme J. Taigny.

44 — Fillette au lit. Étude [Marguerite Carrière] (vers 1890).

Signé et dédié, dans l'angle inférieur gauche : *Souvenir au grand artiste Rodin. Son ami Eugène Carrière.*

Haut., 25 cent. 1/2 ; larg., 34 cent.

Appartient à M. Auguste Rodin.

45 — Le Bain de pieds (1890 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 33 cent.; larg., 25 cent.

Appartient à Mme Barthélemier.

46 — Maternité. Étude pour le tableau du Musée du Luxembourg (vers 1891).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 65 cent.; larg., 78 cent.

Appartient à M. Paul Gallimard.

47 — Mère et enfant (1891 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 78 cent.; larg., 63 cent.

Appartient à M. Auguste Rodin.

48 — Souffrance (1891 ou 1892).

Haut., 79 cent.; larg., 63 cent. 1/2.

Appartient à M. Agache.

49 — Mère embrassant son enfant. Étude pour la *Maternité* du Musée du Luxembourg (vers 1892).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 43 cent.; larg., 54 cent. 1/2.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

50 — Maternité (1892).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur, à gauche

Haut., 1 m. 50; larg., 1 m. 81.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1892.

Appartient au Musée National du Luxembourg.

51 — Enfant malade [V] (vers 1892).

Haut., 95 cent.; larg., 63 cent. 1/2.

Appartient à M. Auguste Rodin.

52 — La Veillée (1892 ?).

Esquisse, camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 53 cent.; larg., 92 cent.

Appartient à M. Arthur Fontaine.

53 — Enfant à la robe rouge [René] (vers 1892).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 40 cent. 1/2 ; larg., 32 cent.

Appartient à M. Jean-René Carrière.

54 — Demi-sourire [Élise] (vers 1892).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 44 cent. 1/2; larg., 37 cent.

Appartient à M. Maurice Hamel.

55 — L'Enfant malade [VI] (vers 1893).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 64 cent.; larg., 53 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

56 — Caresses (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 58 cent.; larg., 70 cent.

Appartient à M. P. Caplain.

57 — La Grande sœur (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 2 m. 265 ; larg., 96 cent.

Appartient à M. G. Hœntschel.

58 — Femme au corset (vers 1895).

Camaïeu brun roux.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 45 cent.; larg., 37 cent.

Appartient à Mlle Arsène Carrière.

59 — Mère et enfant. Étude pour le panneau décoratif de la Sorbonne (1898).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 56 cent. 1/2; larg., 50 cent. 1/2.

Appartient à M. Pontremoli.

60 — Le Baiser maternel (1898-1899).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 58; larg., 78 cent.

Exposition de la Société Nouvelle, 1906.

Appartient à Mme Chausson.

61 — Premier dialogue (vers 1900).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur gauche.

Haut., 45 cent.; larg., 53 cent.

Appartient à M. G. Viau.

« SCÈNES MATERNELLES » (1900)

62 — L'Allaitement, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 25 cent.; larg., 32 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

63 — La Tétée, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur gauche.

Haut., 31 cent. 1/2 ; larg., 39 cent.

Appartient à la famille Carrière.

64 — L'Enfant bercé, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 395 millim. ; larg., 302 millim.

Appartient à la famille Carrière.

65 — Dans les bras [I], scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.

Haut., 31 cent. 1/2 ; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à M. Georges Hœntschel.

66 — Dans les bras [II], scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 39 cent. 1/2 ; larg., 32 cent.

Appartient à la famille Carrière.

67 — L'Orgueil maternel, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 32 cent. ; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

68 — Les Petits pieds, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 32 cent. ; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

69 — Baiser dans le cou, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 40 cent.; larg., 32 cent.

Appartient à Mlle Arsène Carrière.

70 — Baiser sur la nuque, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur droit.

Haut., 40 cent.; larg., 32 cent.

Appartient à la famille Carrière.

71 — Baiser sur les cheveux, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 32 cent.; larg., 40 cent.

Appartient à M. Georges Hœntschel.

72 — Le Petit doigt, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 40 cent.; larg., 31 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

73 — Caresses, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 31 cent. 1/2; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

74 — Caresse, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 31 cent. 1/2; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

75 — La Caresse à la grande sœur, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 32 cent.; larg., 40 cent.

Appartient à la famille Carrière.

76 — La Causette, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.

Haut., 32 cent.; larg., 40 cent.

Appartient à la famille Carrière.

77 — Le Hochet, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 302 millim.; larg., 40 cent.

Appartient à la famille Carrière.

78 — La Danse, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 39 cent. 1/2; larg., 31 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

79 — « Voir et Comprendre », scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé et intitulé sur le bord inférieur : *Eugène Carrière,* « *Voir et Comprendre* ».

Haut., 40 cent.; larg., 31 cent. 1/2.

Appartient à Mlle Arsène Carrière.

80 — Le Premier élan, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière,* sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 31 cent. 1/2; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à M. Henri Duhem.

81 — Sur les genoux, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur droit.

Haut., 38 cent.; larg., 31 cent

Appartient à Mlle Lucie Carrière.

82 — Le Premier dialogue, scène maternelle (1900).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 39 cent. 1/2; larg., 31 cent. 1/2.

Vente de l'atelier Eugène Carrière, 1906.

Appartient à M. G. Viaud.

---

83 — Source de vie [ou « le Baiser du soir »] (1901).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1901*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 87 cent.; larg., 1 m. 28.

Exposé au Salon
de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1901,
sous le titre : Baiser du soir.

Appartient à M. Grunbaum.

84 — Intimité (1903).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1903*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 1 m. 28; larg., 95 cent.

Exposition Universelle de Saint-Louis, 1904.
Exposition Internationale des Beaux-Arts de Munich, 1905.
Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts
(salle Carrière), 1906.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

85 — Le Baiser de la paix (1903).

Camaïeu brun.

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1903*, sur le bord inférieur, à gauche, — et intitulé, à droite : « *Au XXe siècle, la France déclarera la paix au monde* » (MICHELET).

Haut., 54 cent. ; larg., 45 cent.

Appartient à Mme Nelly Choublier-Carrière.

86 — Maternité (1904).

Signé : *Eugène Carrière*, au-dessus du bord inférieur, vers la gauche.

Salon d'Automne, 1904.

Haut., 78 cent.; larg., 63 cent.

Appartient à M. le Dr J.-L. Faure.

87 — Jeune mère [Mme D. C. et sa fille] (1904).

Camaïeu brun.

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1904*, sur le bord supérieur à droite.

Haut., 60 cent.; larg., 48 cent. 1/2.

Appartient à Mme Delvolvé-Carrière.

88 — Tendresse (1905).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1905*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 28 ; larg., 95 cent.

Salon d'Automne, 1905.

Toile offerte par un groupe d'amateurs
au Musée National du Luxembourg.

PORTRAITS

89 — Portrait de la mère de l'artiste (1876).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1876*, sur le bord supérieur, à droite.

Haut., 1 m. 28; larg., 95 cent.

Appartient à la famille Carrière.

90 — Deux amis [l'Enfant au chien[1]] (1884).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1884*, sur le bord inférieur, vers la gauche.

Haut., 1 m. 28; larg., 95 cent.

Salon de 1884, mention honorable.

Appartient à Mme J. Courtier-Dartigues.

91 — Portrait de M. Portant (vers 1884).

Signé : *Eugène Carrière* (en caractères peu lisibles), sur le bord inférieur, à droite.

Appartient à M. M. Stiegelmann.

92 — Marcel L... [Portrait de jeune garçon au caniche noir] (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 69; larg., 1 m. 18.

Salon de 1886.

Exposition Universelle de 1889.

Appartient à M. Lacarrière.

---

1. Un enfant de la famille Dézerville.

93 — Portrait de M. Roger Marx (1886).

Haut., 41 cent. 1/2 ; larg., 33 cent.

Appartient à M. Roger Marx.

94 — Portrait de M. C. de V... (1886).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1886*, sur le bord inférieur, vers la gauche.

Haut., 44 cent. 1/2 ; larg., 36 cent.

Appartient à M. C. de Vercy.

95 — Portrait de Mme T... (1886).

Signé : *Eugène Carrière, 1886*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 56 cent. 1/2 ; larg., 48 cent.

Exposition rétrospective
organisée par la Société Nationale des Beaux-Arts,
à Bagatelle (mai-juin 1906).

Appartient à M. Gabriel Turner.

96 — Portrait de M. Louis-Henri Devillez (1887).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1887*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 2 m. 13 ; larg., 1 m. 75.

Salon de 1887, médaille de 2e classe.
Exposition Universelle, 1889.
Exposition Centennale, 1900.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

97 — Portrait d'Eugène Carrière (1887).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1887*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 37 cent. 1/2 ; larg., 30 cent.

Appartient à M. Jean Dolent.

98 — Portrait de Mme D... (1887 ou 1888).

Signé sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 79 cent.; larg., 62 cent. 1/2.

Appartient à Mme H. Dumont.

98 bis — Portrait de M. Jean Dolent et de sa fille (1888).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1888*, sur le bord supérieur de la toile, à droite.

Haut., 78 cent.; larg., 98 cent.

Salon de 1888.

Appartient à M. Jean Dolent.

99 — Portrait d'Eugène Carrière (1889).

Signé et dédié, dans l'angle inférieur gauche : *A mon ami Manzi, en bon souvenir. Eugène Carrière.*

Haut., 39 cent.; larg., 30 cent. 1/2.

Appartient à M. Manzi.

100 — Portrait des enfants de M. F. J... (1889).

Signé, daté et dédié : *A mon ami Frantz-Jourdain. Eugène Carrière, 1889*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 36 cent.; larg., 44 cent.

Appartient à M. Frantz-Jourdain.

101 — Portrait de M. G... (1889 ou 1890?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 48 cent.; larg., 60 cent.

Appartient à M. Grunbaum.

102 — Portrait de M. Gustave Geffroy (1890?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 48 cent.; larg., 59 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1891.

Appartient à M. Gustave Geffroy.

103 — Portrait d'Alphonse Daudet et de sa fille [I] (1890).

Signé : *Eugène Carrière*, vers le bord inférieur, à gauche.

Haut., 88 cent.; larg., 1 m. 155.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1891.

Appartient à M. J. Peytel.

104 — Portrait d'Alphonse Daudet et de sa fille [II] (1891).

Signé : *Eugène Carrière*, sur bord inférieur à gauche.

Haut., 85 cent. 1/2; larg., 1 m. 145.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1894.

Appartient à Mme Alphonse Daudet.

105 — Portrait de Paul Verlaine (1891).

Signé et dédié : *Au poète Verlaine, Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 59 cent.; larg., 48 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1891.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à M. Jean Dolent.

106 — Portrait d'Edmond de Goncourt (juin 1892).

Camaïeu brun sépia.
Signé et daté : *Eugène Carrière, juin 1892*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 44 cent. 1/2; larg., 38 cent.

Appartient à M. Roger Marx.

107 — Portrait de M. Charles Morice (1893).

Signé et dédié : *Au poète Charles Morice, Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 70 cent.; larg., 58 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1893.

Appartient à M. Roger Marx.

108 — Portrait de Mlle M. D... (1893).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 1 m. 20; larg., 80 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1893.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à Mme Ménard-Dorian.

109 — Portraits de M. Gabriel Séailles et de sa fille (1893).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1893*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 1 m. 14; larg., 88 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1893.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

110 — La Famille du peintre (1893).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1893,* dans l'angle inférieur droit.

Haut., 1 m. 21; larg., 2 m. 20.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1893, sous le titre : Portraits.

Appartient au Musée National du Luxembourg.

111 — Portrait de M. Maurice Hamel (vers 1894).

Camaïeu brun.

Signé et dédié, vers le bas de la toile, à droite : *A mon cher ami Maurice Hamel, Eugène Carrière.*

Haut., 45 cent.; larg., 37 cent.

Appartient à M. Maurice Hamel.

112 — Tête de jeune fille souriante, un doigt sur la bouche [Portrait de Lisbeth Carrière] (1894 ?).

Camaïeu brun.

Haut., 44 cent. 1/2; larg., 35 cent. 1/2.

Appartient à M. Maurice Hamel.

113 — Portrait de M. Henri Rochefort (1894 ?).

Camaïeu brun.

Signé et dédié vers le bas de la toile, à droite : *A Henri Rochefort, sincère hommage. Eugène Carrière.*

Haut., 58 cent.; larg., 50 cent.

Appartient à M. Henri Rochefort.

114 — Jeune fille aux cheveux sur l'épaule [Portrait de Marguerite Carrière] (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 25 cent. 1/2; larg., 34 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

115 — Portrait de Mme A. F... (1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 42; larg., 94 cent.

Appartient à M. Arthur Fontaine.

116 — Portrait d'Edmond de Goncourt, au canapé [I] (vers 1894).

Préparation brune, avec quelques touches de pourpre et de gris.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 53 cent. 1/2; larg., 44 cent. 1/2.

Appartient à Mlle Arsène Carrière.

117 — Portrait d'Edmond de Goncourt, au canapé [II]. Esquisse (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 45 cent.; larg., 37 cent.

Appartient à M. Jules Strauss.

118 — Grand portrait d'Edmond de Goncourt, au canapé. Esquisse (vers 1894).

Préparation en brun et gris.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 1 m. 13 ; larg., 0 m. 87.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à M. Albert Besnard.

119 — Portrait d'Edmond de Goncourt (1895).

Esquisse poussée, en brun.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 55 cent.; larg., 40 cent.

Appartient à la famille Carrière.

120 — Portrait de Lucie Carrière, enfant (vers 1895).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 39 cent.; larg., 30 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

121 — Masque d'Edmond de Goncourt à son lit de mort (17 juillet 1896).

Camaïeu brun sépia.

Signé et daté : *Eugène Carrière, Champrosay, 17 juillet 1896,* dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 63 cent. 1/2 ; larg., 45 cent.

Appartient à la famille Carrière.

122 — Portrait de Nelly Carrière enfant (vers 1896).

Camaïeu brun.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 42 cent.; larg., 34 cent.

Appartient à M. Émile Straus.

123 — Portrait de Mlle Marguerite S... (1897).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 98 ; larg., 97 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

124 — Portraits de Mme C... et sa petite fille (1898).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 1 m. 68; larg., 1 m. 07.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1898, sous le titre : Portraits.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à M. P. Caplain.

125 — Portrait d'enfant [Mlle C...] (1898). Étude pour le Portrait de Mme C... et de sa petite fille (1898).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 44 cent. 1/2; larg., 37 cent.

Appartient à la famille Carrière.

126 — Portrait de Mme S... et de sa fille (1898).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 89 cent.; larg., 72 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

127 — Silhouette d'Eugène Carrière peignant (1898).

Signé et dédié, dans l'angle inférieur gauche : *A ma fille Élise Carrière, Eugène Carrière.*

Haut., 40 cent.; larg., 31 cent.

Appartient à Mme Delvolvé-Carrière.

128 — Portrait d'Eugène Carrière (1898 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 44 cent.; larg., 36 cent. 1/2.

Appartient à Mme Delvolvé-Carrière.

129 — Portraits de M. M.-D... et de ses enfants (vers 1898).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 49 cent.; larg., 88 cent.

Appartient à Mme Ménard-Dorian.

130 — Portrait de M. Auguste Rodin [I] (vers 1898).

Camaïeu brun.
Signé et dédié, dans l'angle inférieur gauche : *A Auguste Rodin, Eugène Carrière.*

Haut., 50 cent.; larg., 37 cent.

Appartient à M. Auguste Rodin.

131 — Portrait de M. Auguste Rodin [II] (vers 1898).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 59 cent. 1/2 ; larg., 48 cent. 1/2.

Appartient à M. Henry Lerolle.

132 — Portrait de Mme Eugène Carrière, à la rose rouge (1900).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1900*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 63 cent.; larg., 53 cent.

Appartient à Mme Delvolvé-Carrière.

133 — Portrait d'Eugène Carrière (1901).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 63 cent.; larg., 53 cent.

Appartient à Mme Nelly Choublier-Carrière.

134 — Portrait de Mme B... (1901).

Camaïeu brun.

Signé et daté : *Eugène Carrière*, *1901*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 52 cent. 1/2 ; larg., 43 cent. 1/2.

Appartient à Mme Bonheur.

135 — Portrait de Mme Lisbeth Delvolvé-Carrière (1901).

Signé et dédié : *Eugène Carrière à ÉLISE*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 44 cent. 1/2 ; larg., 35 cent. 1/2.

Appartient à Mme Delvolvé-Carrière.

136 — Portrait de M. Anatole France (1901 ?).

Camaïeu brun sépia.

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 52 cent. 1/2 ; larg., 44 cent. 1/2.

Salon d'Automne, *1905*.

Appartient à M. Anatole France.

137 — Portrait de M. le Lieutenant-Colonel Picquart (1902).

Camaïeu brun.

Signé : *Eugène Carrière*, vers le bas de la toile, à droite.

Haut., 59 cent. ; larg., 49 cent.

Appartient à M. le Général Picquart, Ministre de la Guerre.

138 — Portrait d'Élisée Reclus (1902 ?).

Camaïeu brun-roux.

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 53 cent. ; larg., 38 cent.

Salon d'Automne, *1905*.

Appartient à Mlle Arsène Carrière.

139 — Mère et fils. Portraits de Mme Eugène Carrière et de M. Jean-René Carrière (1902).

Haut., 77 cent.; larg., 57 cent. 1/2

Exposition de la Société Nouvelle, 1906.

Appartient à M. J. Peytel.

140 — Femme au ruban noir. Portrait de Mme Eugène Carrière (1902).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 65 cent.; larg., 44 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

141 — Portrait de M. Jean Delvolvé (1902).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 45 cent.; larg., 35 cent. 1/2.

Appartient à Mme Delvolvé-Carrière.

142 — Portrait de Nelly à la cravate rouge (1902).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 52 cent.; larg., 43 cent.

Appartient à Mme Nelly Choublier-Carrière.

143 — Portrait de Nelly Carrière (1902 ou 1903).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 60 cent.; larg., 49 cent.

Appartient à M. Grunbaum.

144 — Portrait de M. E. Metchnikoff (1902 ou 1903).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 52 cent.; larg., 44 cent.

Appartient à M. Élie Metchnikoff.

145 — Jeune fille au col de dentelles. Portrait de Lucie Carrière (1903).

Signé : *Eugène Carrière*, vers le bas de la toile, à droite.

Haut., 64 cent.; larg., 38 cent.

Appartient à Mlle Lucie Carrière.

146 — Portrait d'Eugène Carrière (1903).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 40 cent.; larg., 32 cent.

Appartient à M. Grunbaum.

147 — Portrait d'Eugène Carrière (1903 ?).

Camaïeu brun.

Haut., 39 cent. 1/2; larg., 31 cent. 1/2.

Appartient à Mlle Lucie Carrière.

148 — Portrait d'Arsène Carrière (1903).

Camaïeu brun.
Signé et daté : *Eugène Carrière, 1903*.

Haut., 40 cent.; larg., 32 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

149 — Portraits du Dr G... et de sa famille (1903).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1903*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 95 cent.; larg., 1 m. 28.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1904.

Appartient à M. le Dr Gorodichze.

150 — Portraits de M. A. F... et de sa fille (1904).

Haut., 1 m. 66 ; larg., 94 cent.

Salon d'Automne, 1904.

Appartient à M. Arthur Fontaine.

151 — Portrait de Mme L. Bréval (1904).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 59 cent.; larg., 49 cent.

Salon d'automne, 1905.

Appartient à Mme L. Bréval.

152 — Portrait de la famille B... (achevé en 1905).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la gauche.

Haut., 94 cent.; larg., 1 m. 26.

Appartient à MM. Bernheim Jeune.

153 — Portraits de Mme A. Devillez et de son fils M. H.-L. Devillez (1905).

Signé et daté : *Eugène Carrière*, *1905*, sur le bord inférieur à gauche.

Haut., 1 m. 33 ; larg., 1 m. 17.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1905.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

154 — Portrait de Mme M. D... (1905).

Signé et daté : *Eugène Carrière*, *1905*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 1 m. 42; larg., 1 m. 07.

Exposition de la Société Nouvelle, 1906.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), 1906.

Appartient à Mme Ménard-Dorian.

TÊTES D'ÉTUDE ET D'EXPRESSION

155 — Profil de femme. Étude d'après Mme Eugène Carrière (1886 ou 1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 26 cent.; larg., 21 cent.

Appartient à M. Armand Berton.

156 — Tête de femme endormie (1887).

Signée : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 34 cent.; larg., 26 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

157 — Profil de femme à la fleur rouge dans les cheveux (1888).

Haut., 54 cent.; larg., 45 cent.

Appartient à M. Henry Marcel.

158 — Mélancolie (1888).

Signé : *Eugène Carrière*, au bas de la toile, à droite.

Haut., 44 cent.; larg., 37 cent.

Appartient à M. Jean Dolent.

159 — Rêverie (1888?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 53 cent.; larg., 45 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

160 — Femme au bracelet (vers 1888).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 59 cent.; larg., 70 cent.

Appartient à Mme Arbelot.

161 — Tête de femme. Étude d'après Mme Eugène Carrière (1894).

Camaïeu brun.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 41 cent.; larg., 31 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1894.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

162 — La Bohémienne (1894?).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 61 cent.; larg., 47 cent.

Appartient à M. Pontremoli.

163 — Tête d'étude pour *le Théâtre Populaire* (1894?)[1].

Camaïeu brun.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 44 cent. 1/2; larg., 35 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1894.

Appartient à Mme Paul Pelet.

164 — Méditation (1898).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 34 cent. 1/2; larg., 26 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

165 — Profil de jeune fille. Étude (1898?).

Camaïeu brun sépia.

Haut., 43 cent. 1/2; larg., 35 cent.

Appartient à M. Jean-René Carrière.

166 — Tête de jeune fille. Étude (1898?).

En gris sur préparation brune.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 33 cent. 1/2; larg., 25 cent. 1/2.

Appartient à M. Albert Besnard.

---

1. La composition du *Théâtre Populaire* a occupé Carrière plusieurs années. Il est difficile de dater avec certitude les études qui s'y rattachent.

167 — Étude de femme, tête levée (vers 1900).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 39 cent. 1/2 ; larg., 32 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

168 — Tête de jeune fille. Étude d'après Mme Lisbeth Devolvé-Carrière (1901 ?).

Camaïeu gris.

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 52 cent. 1/2 ; larg., 44 cent.

Appartient à M. Kempf.

169 — Tête de femme. Étude (1902).

Camaïeu brun terreux.

Signé : *Eugène Carrière* au bas de la toile, à gauche.

Haut., 44 cent. 1/2 ; larg., 37 cent. 1/2.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1902.

Appartient à M. Agache.

170 — Tête de jeune fille au nœud blanc. Étude d'après Lucie Carrière (1902).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 39 cent. 1/2 ; larg., 31 cent. 1/2.

Appartient à M. Auguste Rodin.

171 — Tête de femme aux yeux clos (octobre 1902).

Camaïeu brun terreux.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 41 cent. ; larg., 32 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

172 — Étude d'après Marguerite Carrière, la tête levée (vers 1902).

En gris et brun.

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 45 cent. ; larg., 37 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

173 — Mélancolie (1903).

Camaïeu gris terne.
Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 78 cent. 1/2 ; larg., 59 cent.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à Mme Nelly Choublier-Carrière.

174 — Buste de jeune fille au corsage blanc (1903).

Signé : *Eugène Carrière*, au bas de la toile, à droite.

Haut., 60 cent. ; larg., 48 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

175 — Tête de jeune fille aux cheveux dénoués. Étude d'après Nelly Carrière (1903).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 58 cent. ; larg., 48 cent.

Appartient à Mme Nelly Choublier-Carrière.

176 — Étude de jeune fille d'après Marguerite Carrière (1903).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 60 cent. 1/2 ; larg., 49 cent.

Appartient à M. Grunbaum.

177 — Tête de jeune fille appuyée sur sa main (vers 1903).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 60 cent. 1/2 ; larg., 49 cent.

Appartient à Mlle Marguerite Carrière.

178 — Tristesse. Tête de femme appuyée sur sa main (vers 1903).

Esquisse couleur de terre.
Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle inférieur droit.

Haut., 44 cent. 1/2; larg., 53 cent.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à M. Albert Besnard.

179 — Tête de femme au foulard blanc. Étude (1904).

En gris, sur préparation brune.
Signé : *Eugène Carrière,* dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 44 cent ; larg., 37 cent.

Appartient à Mme L. Bréval.

180 — Étude de tête, d'après Mme Eugène Carrière (décembre 1904).

Camaïeu brun.
Signé et daté : *Eugène Carrière, 1904,* sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 45 cent.; larg., 35 cent. 1/2.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

181 — Sourire d'enfant. D'après Arsène Carrière (octobre 1905).

Signé et daté : *Eugène Carrière, octobre 1905,* sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 51 cent.; larg., 29 cent. 1/2.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

182 — Tête d'étude, d'après Nelly Carrière (28 octobre 1905).

Camaïeu brun jaune.
Signé et daté : *Eugène Carrière, 1905,* dans l'angle inférieur droit.

Haut., 52 cent. 1/2; larg., 42 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

FIGURES NUES

183 — Le Sommeil. Étude de nu (1886 ou 1887).

Signé et dédié, dans l'angle inférieur droit : « *A mon ami Benjamin-Constant, Eugène Carrière.* »

Haut., 57 cent.; larg., 71 cent.

Appartient à Mme Benjamin-Constant.

184 — Femme nue couchée (1886 ou 1887).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle supérieur gauche.

Haut., 48 cent.; larg., 59 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

185 — Après le bain (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur à droite.

Haut., 1 m. 14; larg., 87 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

186 — Femme nue, assise, vue de dos (1887).

Signé : *Eugène Carrière*, au milieu du bord inférieur de la toile.

Haut., 40 cent.; larg., 32 cent.

Appartient à M. Paul Gallimard.

187 — Femme à sa toilette (1888).

Signé et daté : *Eugène Carrière*, *1888*, au haut de la toile, à droite.

Haut., 1 m. 58; larg., 1 m. 24.

Salon de 1888.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

188 — Femme nue assise, vue de dos (1889).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 60 cent.; larg., 49 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

189 — Femme nue se coiffant, vue de dos [I] (1889).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 54 cent. 1/2; larg., 45 cent.

Appartient à M. Jacques Drake del Castillo.

190 — Femme nue se coiffant, vue de dos [II] (vers 1889).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 54 cent.; larg., 45 cent.

Appartient à M. Auguste Rodin.

191 — Femme nue couchée, vue de dos (vers 1890).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 37 cent.; larg., 54 cent.

Appartient à M. Manchon.

192 — Femme enlevant sa chemise. Figure de profil (1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 72 cent.; larg., 58 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

193 — Femme nue, de face (1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 61 cent.; larg., 48 cent.

Appartient à M. Gabriel Séailles.

194 — Femme enlevant sa chemise. Figure de face (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, au bas de la toile, à droite.

Haut., 65 cent.; larg., 52 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

COMPOSITIONS DÉCORATIVES

ET SUJETS DIVERS

---

195 — Étude de figure nue, pour un des écoinçons du salon des Sciences, à l'Hôtel de Ville (1891 ?).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, en haut de la toile, à droite.

Haut., 71 cent. 1/2; larg., 80 cent. 1/2.

Appartient à Mme Frances Keyzer.

196 — Les Jeunes filles [I] (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 2 m. 47 ; larg., 77 cent.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à M. Lhermitte.

197 — Les Jeunes filles [II] (vers 1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 2 m. 47; larg., 77 cent.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à M. Noël.

198 — Le Théâtre Populaire [*le Théâtre de Belleville*] (1895).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 2 m. 20; larg., 5 mètres.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1895.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à M. Paul Gallimard.

199 — Les Passantes (1896).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 2 m. 28; larg., 1 m. 28.

Appartient à M. Henry Lerolle.

200 — La Nature (vers 1896).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 59 cent.; larg., 48 cent.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), 1906.

Appartient à M. Agache.

201 — Christ en croix (1897).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 2 m. 22 ; larg., 1 m. 28.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1897.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient au Musée National du Luxembourg.

202 — La Prière. 1er volet pour *le Christ en croix* (1898 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur de la toile, à droite.

Haut., 1 m. 96 ; larg., 1 mètre.

Appartient à M. Arthur Fontaine.

PORTRAIT d'EUGÈNE CARRIÈRE

203 — La Prière. 2e volet pour *le Christ en croix* (1898).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à MM. Bernheim Jeune.

204 — L'Étude. La Peinture (1899).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 1 m. 08 ; larg., 1 m. 29.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1899.
Exposition Décennale, 1900.

Appartient à M. Jacques Rouché.

205 — Jeanne d'Arc (1899).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 53 cent.; larg., 43 cent. 1/2.

Appartient à Mme H. Dumont.

206 — Illustration pour *Booz endormi* [I]. Dormeurs au pied de la meule (1901).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 32 cent.; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à M. E. Pelletan.

207 — Illustration pour *Booz endormi* [II]. Ruth et Booz endormis (1901).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur de la toile, à gauche.

Haut., 32 cent.; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à M. E. Pelletan.

208 — Illustration pour *Booz endormi* [III]. Le Contemplateur (1901).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 32 cent.; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à M. E. Pelletan.

209 — Illustration pour *Booz endormi* [IV]. L'Arbre généalogique de Jésus-Christ (1901).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à gauche.

Haut., 45 cent.; larg., 35 cent. 1/2.

Appartient à M. E. Pelletan.

210 — Le Violoniste (1902).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 57 cent.; larg., 72 cent.

Appartient à M. Henri Duhem.

211 — Fantine abandonnée (1902).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, vers la droite.

Haut., 98 cent.; larg., 58 cent.

Appartient au Musée Victor Hugo.

212 — Fantine (1902).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 97 cent.; larg., 58 cent.

Appartient à M. E. Léger.

213 — La Madone (vers 1902).

Haut., 73 cent.; larg., 49 cent.

Appartient à Mme Eugène Carrière.

214 — L'Étude d'après nature. La Sculpture (1904).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 1904*, sur le bord inférieur, vers la gauche.

Haut., 1 m. 27; larg., 95 cent.

Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1904.
Exposition de la Société Nouvelle, 1906.

Appartient à M. Jean Dolent.

PAYSAGES

---

215 — Place Clichy, le soir (1889).

Haut., 31 cent.; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

216 — Paysage. Vue de Paris (vers 1893).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 27 cent.; larg., 34 cent.

Exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (salle Carrière), en 1906.

Appartient à M. Agache.

217 — Les Bords de la Marne (vers 1898).

Camaïeu brun roux.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur droit.

Haut., 31 cent. 1/2; larg., 40 cent.

Vente de l'atelier Carrière, 1906.

Appartient à M. P. Caplain.

218 — Les Pyrénées : le Pont de planches (1898).

Camaïeu gris.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 39 cent. 1/2 ; larg., 32 cent.

Appartient à la famille Carrière.

219 — Les Pyrénées : le Torrent (1898).

Camaïeu gris.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 39 cent. 1/2 ; larg., 32 cent.

Appartient à la famille Carrière.

220 — Les Pyrénées : le Gave (1898).

Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 31 cent. 1/2; larg., 40 cent.

Appartient à Mlle Lucie Carrière.

221 — Paysage des environs de Pau : maison au bord du Gave (1898).

Camaïeu brun.
Signé et dédié, dans l'angle inférieur gauche : *A mon ami Roger Marx*, *Eugène Carrière*.

Haut., 25 cent. 1/2 ; larg., 32 cent. 1/2.

Appartient à M. Roger Marx.

222 — Venise. La Dogana [I] (1899).

Camaïeu gris, sur carton.

Haut., 45 cent. 1/2 ; larg., 60 cent. 1/2.

Appartient à Mlle Hélène Bonheur.

223 — Venise. La Dogana [II] (1899).

Camaïeu gris, sur carton.

Haut., 27 cent.; larg., 33 cent.

Appartient à Mlle Hélène Bonheur.

224 — Magny : les Foins (1901 ?).

Camaïeu brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 31 cent. 1/2 ; larg., 40 cent.

Appartient à la famille Carrière.

225 — Magny : la Meule (1901 ?).

Camaïeu brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 30 cent. 1/2; larg., 39 cent. 1/2.

Appartient à la famille Carrière.

226 — La Vallée de Magny (1901 ?).

Camaïeu brun.

Haut., 31 cent. 1/2; larg., 40 cent.

Appartient à la famille Carrière.

227 — La Route (1902).

Camaïeu brun sépia, sur carton.
Signé : *Eugène Carrière*, dans l'angle inférieur gauche.

Haut., 34 cent.; larg., 43 cent.

Appartient à M. Jean-René Carrière.

NATURES MORTES

228 — Les Oignons (1887).

Haut., 16 cent.; larg., 23 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

229 — Les Confitures (1887).

Signé : *E. C.*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 14 cent.; larg., 18 cent.

Appartient à Mme Montagne-Devillez.

230 — Bouquet de fleurs dans un pot (1887 ?).

Sur carton.

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 20 cent.; larg., 15 cent.

Appartient à M. Pontremoli.

231 — Cristaux et fleurs (1889 ?).

Signé : *Eugène Carrière*, sur le bord inférieur, à droite.

Haut., 37 cent.; larg., 45 cent.

Appartient à M. Grunbaum.

II

DESSINS

DESSINS[1]

232 — 1. Une feuille d'études : Silhouettes de femmes assises (étude pour le *Théâtre populaire*). — Buste de femme nue. — Trois silhouettes de femmes vues de dos (*aux deux crayons*).

233 — 2. Feuille d'étude : Deux figures de femmes nues, torses et jambes (*aux deux crayons*).

234 — 4. Jeune femme embrassant un enfant assis sur ses genoux (*crayon*).

235 — 5. Femme nue, le bras droit étendu. Étude pour un écoinçon du salon des Sciences, à l'Hôtel de Ville de Paris (*fusain*).

236 — 6. Femme nue, le bras droit replié. Étude pour un écoinçon du salon des Sciences, à l'Hôtel de Ville de Paris (*fusain*).

---

1. Nota. — Les dessins exposés appartiennent à la famille Carrière. Les dessins sont, pour la plupart, groupés par plusieurs feuilles dans un seul et même cadre. Le numéro indiqué est celui du *cadre*.

Chaque dessin porte un numéro *manuscrit* : les dessins sont catalogués dans l'ordre de ces numéros, sans distinction de date.

237 — 7. Feuille d'études : Cinq têtes d'enfants (*sanguine*). — 8. Deux profils d'enfant couché (*sanguine*). — 9. Étude pour « l'Allaitement », main de femme pressant le sein (*sanguine*).

238 — 14. Fillette habillant un enfant (*crayon*). — 15. La Coiffure de l'enfant (*crayon*). — 16. Étude de femme, la tête penchée sur l'épaule (*fusain*). — 17. Femme se tenant le bras gauche avec la main droite (*fusain*).

239 — 16. Femme assise, les mains croisées (*sanguine et crayon blanc*).

240 — 18. Trois mains, les doigts ouverts (*crayon*). — 19. Cinq pieds (*sanguine*). — 20. Quatre pieds (*sanguine*). — 21. Trois mains, les doigts joints (*crayon*).

241 — 22. Mère embrassant la main de son enfant qui tette (*sanguine*). — 23. Enfant endormi sur la main de sa mère (*crayon*). — 24. Femme faisant boire un enfant qu'elle tient sur le bras (*sanguine*). — 25. Femme allaitant (*crayon*).

242 — 18. Femme jouant avec son enfant (*fusain*). — 27. Enfant tétant (*sanguine*). — 28. Tête de fillette au chignon (*deux crayons*). — 29. Enfant

caressant la tête de sa sœur (*crayon*). — Enfant endormant sa poupée (*crayon*).

243 — 31. Fillette se tenant le pied (*crayon*). — 32. Mère et enfant endormis au lit [l'enfant sur la poitrine de sa mère] (*crayon*). — 33. Mère et enfant au lit côte à côte (*crayon*). — 34. Femme rattachant la chemise d'un enfant (*crayon*). — 35. Mère embrassant son enfant (*fusain*).

244 — 36. Petites filles jouant à la poupée (*sanguine*). — 37. Liseuse assise (*sanguine*). — 38. Tête de liseuse accoudée (*sanguine*).

245 — 39. Femme embrassant un poupon dans ses bras (*sanguine*). — 40. Cinq têtes d'enfants (*sanguine*).

246 — 41. Mouvement de terrain, avec deux arbres (*crayon*). — 42. Muraille d'arbres (*crayon*). — 43. Canal (*crayon*). — 44. Masse d'arbres (*crayon*).

247 — 45. Route tournante (*crayon*). — 46. Saint-Quay (*crayon*). — 47. Le Coup de vent (*crayon*). — 48. Lisière de forêt (*crayon*).

248 — 49. Femme lavant la tête d'un enfant (*crayon*). — 50. Écolière écrivant (*crayon*). — 51. Les

Ciseaux : étude d'enfants (*crayon*). — 52. Fillette assise, tenant un poupon (*crayon*). — 53. Femme embrassant un enfant dans le cou (*crayon*).

249 — 54. Cinq feuillets collés sur une même feuille : Tête d'enfant au chapeau, de face (*sanguine*). — Deux profils de femme (*sanguine*). — Tête d'enfant, profil perdu (*sanguine*). — Tête de femme endormie, et tête de poupon, de face (*sanguine*). — Études d'après un masque d'enfant (*sanguine*).

250 — 54. Mère et enfant aux bras levés (*crayon*). — 54 *bis*. Femme habillant une fillette (*crayon*). — 55. Le Corset : Étude d'enfants (*crayon*). — 56. Tête de fillette appuyée sur sa main (*fusain*).

251 — 57. Enfant endormi sur le sein de sa mère (*crayon*). — 58. Feuille d'études : huit mains, les doigts unis (*sanguine*). — 59. Mère regardant son enfant endormi sur ses genoux (*crayon*). — 60. Mère tenant son enfant dans ses bras (*crayon*). — 61. La Soupe (*crayon*). — 62. Tête de fillette assise, endormie (*crayon*).

252 — 63. Femme accoudée, au bracelet (*fusain*). — 64. Femme et enfant endormis (*mine de plomb*).

— 65. Deux fillettes endormies, la tête sur une table (*fusain*). — 66. Femme embrassant son enfant [répété deux fois] (*crayon*).

253 — 71. Femme allaitant (*mine de plomb*). — 73. Confidences (*crayon*). — 75. Deux silhouettes de femmes, dont une accoudée (*crayon*). — 76. Femme allongée, enveloppée d'une cape (*crayon*). — 77. Enfant embrassant sa mère (*crayon*). — 78. Feuillet d'études : mains d'enfant tenant un doigt (*crayon*).

254 — 79. L'Artiste et sa femme (*fusain*). — 80. Femme peignant un enfant sur ses genoux (*fusain*).

255 — 81. Feuille d'études : dix profils perdus d'enfants (*crayon*). — 82. Étude pour un paysage : figures et arbres (*fusain*). — 83. Tête d'enfant, de face (*fusain et crayon blanc*). — 84. Scène maternelle : femme avec trois enfants (*fusain*).

256 — 93. Petite fille coiffant sa poupée (*crayon*). — 94. Femme et fillette au lit, dormant (*crayon*). — 95. Femme embrassant un enfant (*fusain*). — 96. Mère contemplant son enfant endormi sur ses genoux (*crayon*).

257 — 97. Deux enfants dormant, dans un lit (*sanguine*). — 98. Femme penchée sur son enfant qui lui caresse le visage (*crayon*). — 99. Femme contemplant son enfant qui tette (*crayon*). — 100. Femme étendue et accoudée (*crayon*).

258 — 105. Femme debout, de profil (*crayon*). — 106. Liseuse (ovale), illustration pour *le Musée du soir*, de M. Gustave Geffroy (*crayon lavé de noir et de blanc*). — 107. Femme debout, vue de dos (*crayon*).

259 — 108. Songeuse (*crayon*). — 109. Femme jouant avec son enfant (*crayon*). — 110. Femme accoudée, assise (*crayon*). — 111. Femme se coiffant, vue de dos (*crayon*).

260 — 112. Femme tenant son enfant sur le bras gauche (*fusain*). — 113. Femme debout, à la cape (*fusain*). — 114. Enfant tenant une poupée : Cosette (*fusain*). — 115. Mère et enfant (*fusain*).

261 — 116. Femme couchée, endormie (*sanguine*). — 117. Femme assise, la tête appuyée sur la main (*crayon*). — 118. Enfant embrassant sa mère (*crayon*). — 119. Mère tenant son enfant pressé sur sa poitrine (*fusain*).

III

LITHOGRAPHIES

LITHOGRAPHIES[1]

I. — Lithographies datées.

262 — Tête de nouveau-né au bonnet (1890).

Signé et daté : *Eugène Carrière, 90*, dans le coin supérieur gauche ; dédicace manuscrite, au crayon, dans la marge inférieure, à droite : *1er essai d'une première lithographie. A M. Pontremoli, mon ami, Eugène Carrière.*

Haut., 250 millim. ; larg., 189 millim.

263 — Tête d'enfant (1890 ou 1891).

Signé : *Eugène Carrière* (signature retournée), dans le coin inférieur gauche.

Haut., 285 millim. ; larg., 236 millim.

264 — Petite tête de femme, de face, au cou nu (vers 1891 ou 1892).

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 182 millim. ; larg., 127 millim.

---

1. Nota. — Les lithographies exposées appartiennent à Mme Eugène Carrière, à Mme Delvolvé-Carrière, à Mlles Lucie et Arsène Carrière, à M. Pontremoli.

Les lithographies pour lesquelles on n'a donné aucune indication de nuance sont tirées en noir.

Un certain nombre de lithographies ont pu être datées d'après les renseignements obligeamment fournis par M. André Marty, autrefois éditeur de *l'Estampe originale*.

Les dimensions indiquées sont celles de la partie couverte, sur la pierre, par le dessin.

265 — Tête de femme, de face [Portrait de Mme Eugène Carrière] (1893).

Publié dans *l'Estampe originale*, 1893.

Haut., 303 millim.; larg., 283 millim.

266 — Profil de jeune fille (1894).

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.
Publié dans *l'Estampe originale* (1894).

Haut., 462 millim.; larg., 360 millim.

267 — Portrait d'Alphonse Daudet (1893-1894).

Tiré en brun chocolat.
Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 393 millim.; larg., 302 millim.

268 — Portrait d'Edmond de Goncourt (1895)[1].

Tiré en noir, avec une pointe de bistre.
Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur droit.

Haut., 529 millim.; larg. 410 millim.

269 — Portrait de Verlaine.

Tiré en noir, avec une pointe de brun.
Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur droit.

Haut., 52 cent.; larg., 41 cent.

270 — Portrait de M. Henri Rochefort.

Haut., 55 cent. 1/2 ; larg., 40 cent. 1/2.

271 — Portrait de Puvis de Chavannes.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur droit.

Haut., 540 millim.; larg., 403 millim.

---

1. La série des portraits de : *Edmond de Goncourt, Verlaine, Henri Rochefort, Puvis de Chavanne, M. Rodin*, a été tirée par la maison Lemercier, en 1895-1896. Ces portraits ont été publiés dans l'ordre indiqué ci-dessus.

272 — Portrait de M. Auguste Rodin (1896).

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur droit.

Haut., 532 millim.; larg., 350 millim.

273 — Rodin sculptant (1900).

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 544 millim ; larg., 442 millim.

II. — Lithographies non datées[1]

274 — Portrait de M. Jean Dolent.

Haut., 226 millim.; larg., 170 millim.

275 — Petite tête de femme, accoudée et endormie.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur droit.

Haut., 238 millim.; larg., 153 millim.

276 — Femme accoudée, lisant.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 298 millim.; larg., 244 millim.

277 — Tête de jeune fille de face.

Signé : *Eugène Carrière* (signature retournée), dans le coin inférieur gauche.

Haut., 272 millim.; larg., 217 millim.

278 — Jeune fille souriant.

Haut., 330 millim.; larg., 234 millim.

279 — Tête de jeune fille, de trois quarts.

Tiré en gris.
Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 326 millim.; larg., 256 millim.

---

1. Plusieurs des lithographies non datées sont postérieures à 1896.

280 — Masque de femme, la tête levée.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 430 millim., larg., 346 millim.

281 — Tête de femme, de face, inclinée à droite.

Tiré en brun sépia.
Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin supérieur gauche.

Haut., 391 millim.; larg., 338 millim.

282 — Enfant endormi.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin supérieur gauche.

Haut., 338 millim. ; larg., 428 millim.

283 — Maternité : femme tenant un enfant endormi.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur droit.

Haut., 242 millim. ; larg., 155 millim.

284 — Maternité : femme embrassant un enfant.

Signé : *Eugène Carrière*, dans le coin inférieur gauche.

Haut., 400 millim. ; larg., 318 millim.

285 — Mère et enfant.

Tirage voilé, en gris.

Haut., 715 millim. ; larg., 565 millim.

ADDENDUM — EAU-FORTE UNIQUE

286 — Femme couchée allaitant. Illustration pour le livre de M. Jean Dolent : *Amoureux d'art.*

D'après la peinture intitulée *Sommeil* 1890 ?, appartenant actuellement à Mme Taigny. (Cf. n° 143 du catalogue.)

Haut., 52 cent.; larg., 71 cent.

Quatre états.

ERRATA ET ADDENDA

Page 6. — Au lieu de : « M. Chautard, Conseiller municipal », lire « M. Chautard, *Député* ».

Page 11. — Add. à la liste des noms cités : *le Musée Victor Hugo, Mme L. Bréval, M. G. Turner.*

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00956 3061